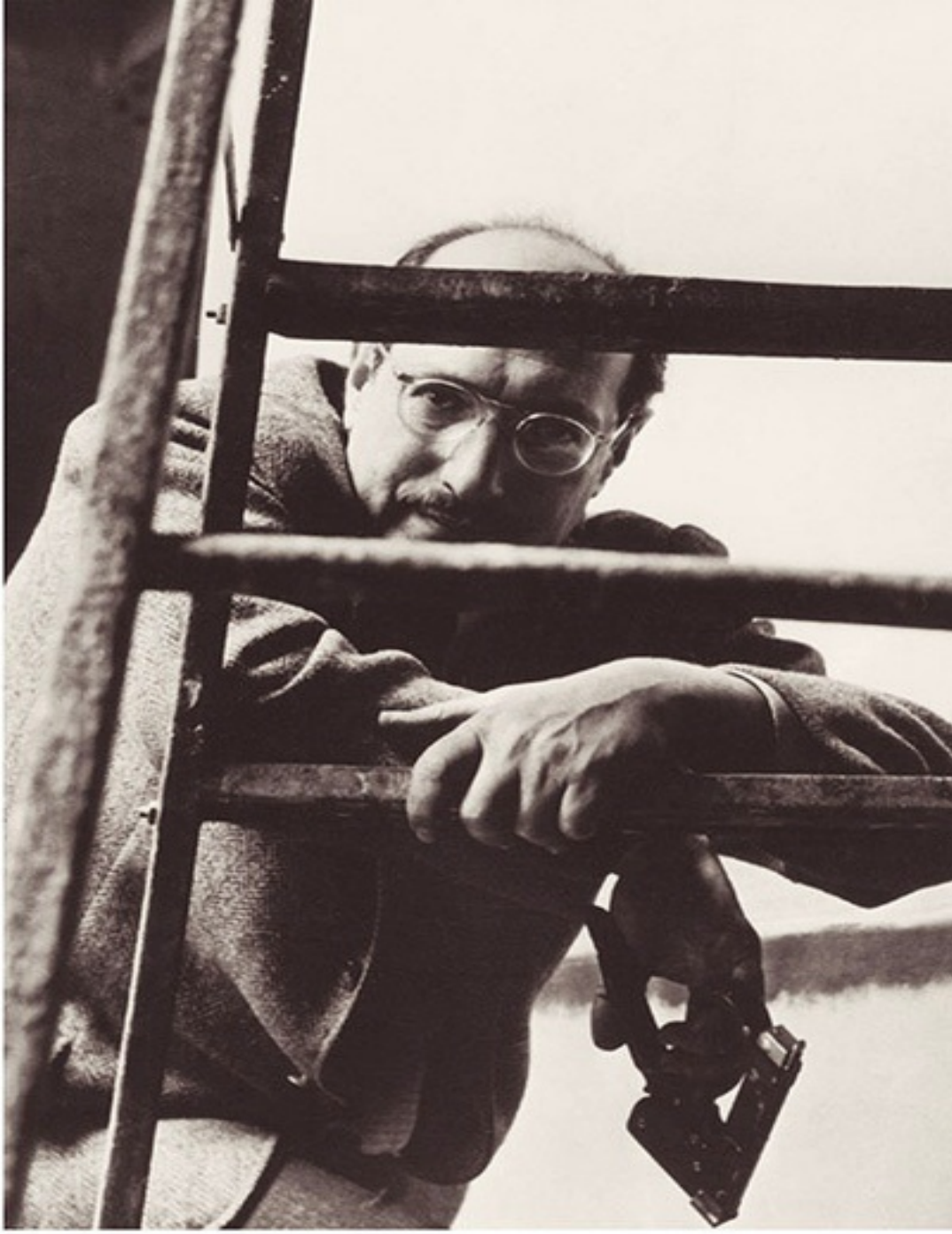
Annie
Cohen-Solal



Mark Rothko

Buscando la luz de la Capilla

Paidós Testimonios

Índice

Portada
Fotografía del autor
Dedicatoria
Nota de la autora
1. El carismático Yacov Rotkovitch, un judío del Imperio (1903-1913)
2. Un alumno aplicado en Portland, Oregón (1913-1921)
3. Los años del caos (1921-1928)
4. La metamorfosis de Marcus Rothkowitz (1928-1940)
5. En busca de una nueva edad de oro (1940-1944)
6. Entre el surrealismo y la abstracción (1944-1947)
7. Hacia la abstracción total (1947-1949)
8. Con los pintores rebeldes, un pionero (1949-1953)
9. El pintor vanguardista judío y su travesía de la dispersión (1954-1958)
10. De un rascacielos de lujo a una capilla medieval: el primer anclaje en Gran Bretaña (1958-1960)
11. Años de experimentación, reconocimiento y tormento: el segundo anclaje en Gran Bretaña (1960-1964)
12. La capilla anhelada y el sacrificio de la expiación (1964-1970)
Epílogo
Bibliografía
Agradecimientos
Obras de Mark Rothko incluidas en este libro
Imágenes
Notas
Créditos

Te damos las gracias por adquirir este EBOOK

Visita **Planetadelibros.com** y descubre una nueva forma de disfrutar de la lectura

---

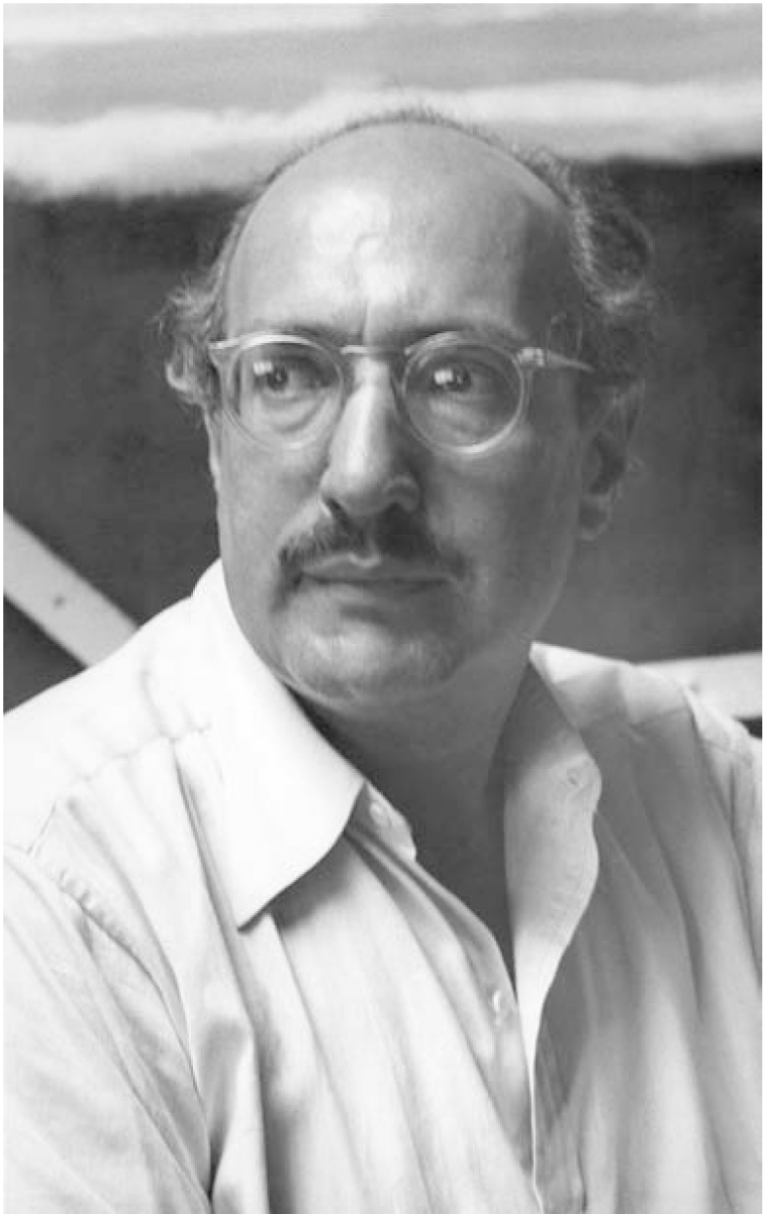
¡Regístrate y accede a contenidos exclusivos!

Próximos lanzamientos
Clubs de lectura con autores
Concursos y promociones
Áreas temáticas
Presentaciones de libros
Noticias destacadas

PlanetadeLibros.com

Comparte tu opinión en la ficha del libro
y en nuestras redes sociales:

Explora Descubre Comparte



Para Archie

NOTA DE LA AUTORA

Cuando empecé a investigar, la bibliografía sobre Mark Rothko era más bien escasa, pues aparte de la biografía de James E. B. Breslin publicada en 1993 —punto de partida insoslayable—, no incluía más que algunos catálogos de exposiciones antológicas. No obstante, tuve la fortuna de contar con las propias palabras de Rothko en dos libros suyos que han aparecido en los últimos años: *La realidad del artista* —redactado en 1940 pero transcrito y prologado por Christopher Rothko, el hijo del artista, en 2004— y *Escritos sobre arte* —volumen que reúne la correspondencia y escritos del pintor del periodo comprendido entre 1934 y 1969. Para las pinturas contaba con el catálogo razonado de David Anfam, *Mark Rothko: The Works on Canvas*, un documento esencial que no apareció hasta el año 1998. Al indagar en estas y otras muchas fuentes bibliográficas, cambié radicalmente mi punto de vista cuando me puse a investigar, por un lado, en qué medida el joven Marcus Rotkovitch —a quien veía como un agente cultural capaz de traspasar fronteras— había transformado de una manera verdaderamente innovadora el panorama cultural e intelectual de Estados Unidos, y, por otro lado, hasta qué punto habían sido claves en su producción artística las experiencias del desplazamiento, la emigración y el exilio. Confío en que este libro permita a los lectores conocer aspectos más específicos de la obra de Rothko y que al mismo tiempo aporte un marco más amplio a los temas y proyectos que confluyen en sus cuadros: sus relaciones personales y profesionales, su vida y su obra, motivos pertenecientes a otras disciplinas... Todos los documentos importantes, así como buena parte de los estudios académicos, los catálogos de exposiciones, los catálogos razonados, las entrevistas y algunos otros materiales (citados todos ellos en la bibliografía), se han seleccionado y presentado al lector teniendo presente la importancia de la

emigración y de la transmisión de ideas en la obra de Mark Rothko.

1

El carismático Yacov Rotkovitch, un judío del Imperio (1903-1913)

> Los judíos del antiguo Imperio ruso no solo eran más rusos e imperiales de lo que antes creíamos, sino que además participaban de manera entusiasta en aquella sociedad moderna que les abría las puertas a una «vibrante vida cultural».[*]
>
> KENNETH B. MOSS

Nacido el 25 de septiembre de 1903 en Dvinsk, en el noroeste de la Rusia zarista, Marcus Rotkovitch era el cuarto hijo de Yacov Rotkovitch, farmacéutico de la ciudad, y de su esposa Anna Goldin. Cuarenta años más tarde, ya instalado en Nueva York, Marcus decidió cambiar su nombre por el de Mark Rothko, que es con el que ha pasado a la historia del arte. Aunque el nacimiento del benjamín de esta familia burguesa fue recibido con alborozo por sus hermanos mayores —Sonia, de trece años; Moses, de diez, y Albert, de ocho—, el padre, en cambio, angustiado por los graves acontecimientos acaecidos en los últimos tiempos, no participó tanto de la celebración familiar. Y es que cinco meses antes se había producido un devastador pogromo en Kishinev —síntoma de la explosiva situación en que se encontraba el Imperio ruso— que no auguraba nada bueno a las familias judías de la Zona de Residencia.

Marcus Rotkovitch, con cuatro años, sentado junto a su primo. Dvinsk, hacia 1907. (Fotógrafo desconocido. © 2013, Kate Rothko Prizel y Christopher Rothko.)

Este territorio lo había creado la emperatriz Catalina II de Rusia hacía algo más de un siglo para satisfacer a los comerciantes moscovitas, que no veían con

buenos ojos el creciente número de mercaderes judíos, «conocidos por sus trapacerías y sus embustes», que por entonces se estaban instalando en las tierras de Bielorrusia.[1] «En adelante, los judíos de Rusia —declaró la soberana en 1791— deberán establecer su domicilio, por imperativo legal, en el área denominada Zona de Residencia, un territorio constituido por quince provincias o gobernaturas que se encuentra enclavado en el suroeste de Rusia, extendiéndose por el sur desde el mar Báltico hasta Crimea y, por el oeste, desde Járkov y Smolensk hasta las fronteras de Rumanía, Galitzia y la Polonia prusiana.»[2] A partir de la década de 1880, a los cinco millones de judíos que residían en aquella zona del tamaño de Texas —y que no eran sino una pequeña minoría de la población total—,[3] se les impidió en ocasiones adquirir propiedades en los *shtetls*,[4] aunque a menudo sorteaban la prohibición por medio de sobornos o de alguna argucia por el estilo.

El domingo 19 de abril de 1903, primer día de la Pascua rusa, los judíos de Kishinev (hoy Chisináu, capital de Moldavia) fueron víctimas de un pogromo como no se había visto jamás. La noticia corrió como la pólvora por la Zona de Residencia. Multitud de escritores, tanto judíos como no judíos —algunos de la talla de Tolstói y Gorki—, se movilizaron enseguida para expresar su condena de lo que consideraban un punto sin retorno. Incluso Trotski — que estaba en Londres, junto con Lenin, organizando el congreso socialdemócrata— se sumó a aquellas voces. En el número de junio de la revista *Iskra* afirmaba estar «profundamente impresionado por lo sucedido en Kishinev», para a continuación denunciar «la avalancha de rumores monstruosos que ha[bía] propagado la policía»[5] acerca de la matanza. Pero es el poeta Jaim Najman Biálik, que investigó el pogromo en nombre de la Comisión Histórica Judía, quien nos ha proporcionado el relato más conmovedor de la tragedia en un poema épico titulado «En la ciudad masacrada». Hasta el *New York Times* informó la semana siguiente del pogromo: «Las noticias que nos llegan de la matanza perpetrada en Kishinev, la capital de Besarabia, son tan atroces que la censura jamás nos permitirá publicarlas», y abundando en el asunto señalaba que «[los disturbios antisemitas] respondían a un plan perfectamente orquestado que pretendía desencadenar una matanza indiscriminada de judíos en el primer día de la Pascua rusa». Esa misma tarde «se formó una enorme marabunta, guiada por sacerdotes, que al grito de “¡Muerte a los judíos!” se desplazó por toda la ciudad.

A los judíos, aquella multitud enfurecida los pilló completamente desprevenidos y fueron masacrados como corderos. [...] La turba, enloquecida y sedienta de sangre, prácticamente despedazaba a los bebés con sus propias manos. [...] Y la policía no hizo absolutamente nada por controlar aquella escalada de terror. Al anochecer había montones de cadáveres y heridos diseminados por las calles». [6]

El pogromo de Kishinev fue en realidad el punto culminante de un siglo de tensiones, persecuciones y hostilidad latente contra la población judía confinada en la Zona de Residencia. Uno de los muchos ejemplos de la creciente animadversión contra los judíos es la complicidad que se dio entre Viacheslav Pleve, ministro del Interior, y Pavel Krushevan, redactor jefe de *Bessarabets*, el periódico local. El caso es que desde este último se lanzaban continuamente consignas antisemitas —«¡Muerte a los judíos!», «¡Luchemos contra la raza indigna!»— y acusaciones infundadas de conspiración contra el imperio, todo lo cual, según Karl Schmidt, el alcalde de la ciudad, no hacía más que exacerbar el antisemitismo entre la población rusa. Poco después de la masacre se descubrió que era el propio ministro quien financiaba el periódico. Durante algún tiempo fueron los artesanos y los funcionarios del Estado, ambos hostiles a los judíos, los que atizaron el antisemitismo. Pero cuando en abril de 1903 se acusó a los judíos de Kishinev de matar a niños cristianos y de utilizar su sangre «para sacrificios rituales», la injusticia que sufrían los judíos alcanzó su punto culminante, preparando así el terreno para el pogromo que estallaría poco después.[7] ¿Y cómo afectó la masacre de Kishinev a los Rotkovitch, a una familia que vivía en un ambiente cultural completamente distinto y en una ciudad muy lejana, a cientos de kilómetros de distancia? ¿Reaccionaron al pogromo de algún modo? ¿Recibieron alguna amenaza? En los archivos documentales no hemos encontrado ninguna prueba que apunte en este sentido. De manera que en las páginas siguientes nos ocuparemos únicamente de Yacov, un carismático judío del Imperio ruso y padre de esta ilustrada familia.

Durante los más de cien años en que reinaron los zares Alejandro I y Nicolás I, los ciudadanos judíos habían sufrido las consecuencias de algunas leyes injustas, como la ley de reclutamiento militar que en 1827 aprobó el primero,

conforme a la cual todos los varones judíos de entre doce y veinticinco años debían abjurar de su religión e incorporarse al ejército por un mínimo de veinticinco años. Parcialmente excluidos de la economía rural y de la urbana, los judíos se dedicaban básicamente a oficios artesanales que realizaban en los *shtetls*, pequeños poblados en los que la vida giraba en torno a la sinagoga y el mercado. En 1855, el acceso al trono de Alejandro II dio lugar a una etapa de tranquilidad y proporcionó a los judíos algo de esperanza en una fase que duraría algo más de un cuarto de siglo, concretamente hasta 1881.

Fue justo entonces, en el año 1859, cuando nació Yacov Rotkovitch, el padre del futuro Mark Rothko, en Mishalishek (actualmente Mikoliškis [Lituania]), un *shtetl* del extremo norte de la Zona de Residencia que daba cobijo a unas doscientas cincuenta familias. A fuerza de perseverancia y de determinación, y valiéndose de todos los recursos disponibles en aquella época, Yacov consiguió acceder a la Universidad de Vilnius (Vilna) y terminar sus estudios de Farmacia. Más adelante se desplazaría a San Petersburgo, donde conoció a la joven Anna Goldin, once años menor que él. La muchacha, germanoparlante, pertenecía a una de las pocas familias judío-alemanas que, por ser consideradas «útiles» para el Imperio, pudieron aprovecharse de la política liberal del zar: eran las únicas que estaban exentas de las limitaciones impuestas a los judíos en la educación, en la carrera profesional y en los cargos de gobierno, sin contar que además se les concedió el derecho a residir en grandes ciudades como San Petersburgo y Moscú. Por aquel entonces, la Rusia zarista no concedía los mismos derechos a todos sus ciudadanos: hasta 1917 siguió habiendo diferencias legales entre la nobleza, los comerciantes y los campesinos, y es en este discriminatorio marco jurídico donde se inscriben las normas especiales que se aplicaban a los judíos. [8] Anna solo tenía dieciséis años cuando contrajo matrimonio, pero la privilegiada situación de su familia permitirá a Yacov ascender en la escala social. Pero no durará mucho la tranquilidad: la reciente emancipación de algunos ciudadanos judíos y su consiguiente acceso, aunque fuera condicionado, a las profesiones liberales, volvió a despertar tensiones y envidias entre la población rusa. Será el asesinato del zar en 1881 el que sirva de excusa, una vez más, para convertir a los judíos en chivo expiatorio, y así es como se desencadena una nueva oleada de violencia. En mayo de 1882 se extendió la idea de que los disturbios antisemitas eran consecuencia directa de la

explotación económica que sufrían los campesinos a manos de los judíos, y por ese motivo se les aplicaron leyes aún más restrictivas. Tales medidas incluían, entre otras cosas, la reducción de la Zona de Residencia y la limitación de la educación secundaria para los varones judíos mediante un sistema de cuotas. En los últimos años del siglo XIX —con un crecimiento demográfico del 150 % en la zona judía entre 1820 y 1880—, la pobreza había llegado a tal extremo que los judíos, desesperados, empezaron a abandonar su propio país. Empujados por la cambiante política del Imperio ruso, los Rotkovitch se instalaron durante algún tiempo en Mishalishek, la aldea natal de Yacov, y allí fue donde vendrían al mundo sus primeros hijos: Sonia en 1890 y Moses en 1892. Dos años más tarde, la familia se trasladó a Dvinsk, una ciudad de las Gobernaturas del Báltico situada a unos cuarenta kilómetros al noreste de Mishalishek, en la que nació Albert en 1895, seguido de Marcus en 1903.

Protegida por sus murallas fortificadas y construida a lo largo del río Dvina (Dauga), Dvinsk era una ciudad próspera que creció hasta alcanzar los 75.000 habitantes. Estaba situada en un nudo ferroviario que la conectaba con San Petersburgo (por el noreste), Riga (por el noroeste) y Libau ([Liepāja] por el este); es decir, una situación privilegiada de la que daban cuenta sus tres estaciones de ferrocarril. Viajeros de todo el mundo sacaban partido del dinamismo de Dvinsk como núcleo comercial de primer orden en la ruta del mar Báltico al golfo de Finlandia y Moscú, incluido su mercado bisemanal, en el que la gente del campo vendía en sus carromatos de madera verduras, quesos, pollos y pescado. Consagrada al comercio, Dvinsk podía hacer alarde en 1912 de alojar entre sus murallas a más de seis mil trabajadores y alrededor de un centenar de industrias especializadas en el textil, el cuero, la fabricación de relojes y los materiales de construcción. En tales condiciones no es extraño que entre 1905 y 1913 duplicara su población y que, consecuentemente, en los inicios del siglo XX se convirtiese en una de las ciudades de la Zona de Residencia más activas desde el punto de vista político. El viejo parque de la ciudad era el lugar donde se celebraban, sin solución de continuidad, los mítines de los socialdemócratas, las manifestaciones de los revolucionarios y los discursos pronunciados por bundistas o por representantes de alguna organización sionista.

No es mucho lo que sabemos de Yacov Rotkovitch. Las pocas fotos en las que aparece nos muestran a un intelectual de aspecto serio que tiene la frente

ancha, una barba negra cuidadosamente recortada y unas gafas de fina montura metálica. Sabemos que, al igual que su mujer y sus hijos, era un lector voraz; que su biblioteca albergaba más de trescientos volúmenes; y que en casa hablaban el ruso, una muestra más del estatus social de la familia. La población de Dvinsk tenía en gran estima a este farmacéutico de espíritu libre, y no solo por los remedios y fórmulas medicinales que les suministraba. Y es que a Yacov se le daba tan bien escribir que se había convertido en una especie de escribiente de la ciudad, un consejero que escribía cartas y súplicas en nombre del pueblo. A este carismático y popular farmacéutico, que además del ruso hablaba el hebreo y el alemán, se le ha descrito como un «idealista» que trabajaba como voluntario en el hospital y al mismo tiempo como un hombre políticamente radical, partidario de las ideas progresistas, que seguía muy de cerca las manifestaciones pacíficas que se celebraban en la ciudad. En cuanto a su mujer, Anna, las fotos nos muestran a una mujer circunspecta y elegante que aparece ataviada con vestidos de cuello blanco. Era, según su nieta Kate, una mujer «completamente secularizada», a la que su bisnieta Debby recuerda también como «una fuerza de la naturaleza» y como «la persona más alegre de la familia».[9]

El Imperio ruso en el que Marcus Rotkovitch pasó su niñez era un imperio convulso, desestabilizado tanto por la crisis económica como por la crisis constitucional que había sufrido en 1905. Este ambiente de caos generalizado favoreció el repunte de los sentimientos antijudíos entre la población, y de ahí que en los años 1905 y 1906 se registrasen centenares de pogromos. El antisemitismo, apoyado por numerosos periódicos y reavivado por la milicia de las Centurias Negras, volvió a golpear a la comunidad judía, en especial a los revolucionarios y los estudiantes, lo que provocó cerca de un millar de muertos y varios miles de heridos en más de trescientas ciudades.[10] Cuando se enteraron de que las tropas zaristas habían matado a ciento treinta manifestantes pacíficos en la ciudad de San Petersburgo el día 9 de enero de 1905 (22 de enero en el nuevo calendario) —tragedia que se conoce como el Domingo Sangriento—, los simpatizantes de las ideas socialistas, en especial los de religión judía, pasaron a la acción colectiva. Rápidamente declararon una huelga general, pero el gobierno ruso, debilitado por la guerra ruso-japonesa y por los graves problemas económicos, respondió con la promulgación del Manifiesto de Octubre (en el cual se otorgaban al pueblo las libertades civiles tradicionales) y con la

institución de una asamblea consultiva de carácter electivo, la Duma, para ratificar las leyes.

Yacov Rotkovitch, 1913. (Fotógrafo desconocido. © 2013, Kate Rothko Prizel y Christopher Rothko.)

El mundo en el que nació Marcus Rotkovitch en 1903.

El 15 de enero de 1906, la ciudad de Dvinsk celebró la nueva promesa del zar relativa a la institución de esta cámara deliberativa con una espectacular concentración festiva que, tras ser reprimida por las autoridades, acabó con la ejecución de nueve personas. Aunque los judíos de Dvinsk se habían librado de las masacres, la ciudad era presa de la agitación, alboratada por las diversas asambleas que organizaba el Poalei Zion (Trabajadores de Sión, un movimiento marxista-sionista), y, sobre todo, el Bund (Federación Judía de Trabajadores), cuya sección más fuerte y activa estaba radicada en la ciudad debido a su

elevado número de obreros judíos. Es posible que Yacov Rotkovitch se uniera al Bund en octubre de 1905, en el curso de la impresionante concentración organizada en apoyo de los caídos en la represión de la semana anterior. Pero esta última manifestación, reprimida igualmente por la policía, desencadenó una nueva espiral de violencia: se declaró la ley marcial, se impusieron toques de queda y quedó prohibida toda reunión de más de tres personas. «Mi padre era un militante de la socialdemocracia —diría Rothko tiempo después—, un hombre profundamente marxista y visceralmente contrario a la religión, quizá porque en Dvinsk [...] los judíos ortodoxos constituían una mayoría reaccionaria.»[11] De hecho Yacov Rotkovitch organizaba reuniones clandestinas en su propio hogar para debatir las ideas del Bund, cuyos panfletos leía a hurtadillas en la sinagoga cuando no tenía nada que hacer.[12] Poco a poco, sin embargo, las esperanzas de aquella burguesía ilustrada que, al igual que Yacov, defendía la asimilación de los judíos en el seno del Imperio ruso, se fueron desvaneciendo.

En 1905 y 1906 se registraron centenares de pogromos en la Zona de Residencia. En octubre de 1905, en el más brutal de todos ellos, fueron asesinados alrededor de seiscientos judíos en la ciudad de Odesa. Y fuera de la Zona también había masacres, como en Białystok (en la frontera de Bielorrusia y Lituania), donde el 1 de junio de 1906 murieron doscientas personas, seiscientas resultaron heridas y varios cientos de casas y comercios quedaron destruidos o asolados por los saqueos. Día tras día se registraban nuevos pogromos cada vez más cerca de Dvinsk: Minsk, Orsha, Vitebsk, Gorodok, Polotsk, Riga, Réchytsa... ¿Sintió Yacov Rotkovitch la presión del cerco en torno a la ciudad? Marcus no tenía ni tres años en el momento de la masacre de Białystok, y parece que este fue el acontecimiento decisivo que provocó el cambio radical del padre en materia de religión. De hecho, a partir de entonces es cuando las opiniones del farmacéutico de Dvinsk empezaron a cambiar, para hacerse más severas. «A mí no se me escapaba que mi abuelo había quedado muy afectado por los pogromos de 1905», me diría Kate Rothko, la hija del pintor, un día en que hablábamos de la historia de su familia. «No creo que [las masacres] llegaran a Daugavpils [nombre que recibió Dvinsk a partir de 1920], pero sin duda estaban lo bastante cerca como para aterrorizar a la gente. Y desde luego causaron un gran impacto en mi abuelo, que hasta entonces era una persona más bien laica. Aquello le hizo algo más religioso.»[13] Sea cual fuera la causa, el caso es que

de un día para el otro Yacov decidió reintegrarse en la comunidad judía y volver a unir sus fuerzas con ella. Fruto de este giro radical es su resolución de inscribir a Marcus en la escuela talmúdica, mientras que para sus tres primeros hijos había optado por una educación totalmente distinta. A diferencia de sus hermanos mayores, que se habían educado en centros no religiosos —Sonia en un colegio ruso y Moses y Albert en una escuela judía de carácter laico—, Marcus asistiría a las escuelas del Talmud Torá,[14] por decisión inapelable de su padre.

Sobre esta época todavía quedan algunas cuestiones sin resolver. Por ejemplo, ¿se le buscó a Marcus un tutor privado de hebreo en estos primeros años de su infancia? Y después, ¿se le inscribió en un *jéder* tradicional o en uno de carácter liberal?[15] En cualquier caso, de lo que no cabe duda es de que aquel largo periodo en las escuelas del Talmud Torá —entre los cuatro y los diez años— dejó en el pequeño Rotkovitch una huella indeleble. Pero ¿qué significó para el ilustrado farmacéutico de Dvinsk aquel retorno a la religión? Desde que abandonara el *shtetl*, no había nada en su vida de judío cada vez más asimilado que pudiera haber presagiado esta vuelta a la tradición o, en palabras de su nieta, este súbito «arrebato de piedad».[16] Tal y como apunta el historiador Michael Stanislawski, esta clase de transformaciones no solían ser consecuencia directa de los «ataques físicos contra los judíos», sino que muy a menudo eran más bien «una reacción del individuo frente a las nuevas teorías del nacionalismo y el socialismo [que] por aquel entonces estaban atrapando las mentes y los corazones de muchas personas».[17] ¿Y no encarnaba precisamente Yacov Rotkovitch, en todas sus facetas, el «nuevo tipo social»[18] que nos describe el historiador Irving Howe? A fin de cuentas, la asimilación era cada vez más la aspiración última de buena parte de los judíos que habían abandonado los *shtetls*. «La historia —nos dice Howe— ha acabado reconociendo las grandes consecuencias que los nuevos movimientos obreros y socialistas tuvieron para la comunidad judía. Y es que en aquellas primeras luchas empezó a perfilarse un nuevo tipo social que terminaría convirtiéndose en el vehículo y, a menudo, en el orgullo de la cultura yidis: el del trabajador-intelectual autodidacta que, marcado en su infancia por las enseñanzas del Talmud Torá, en la madurez se veía obligado a luchar por aquella educación que sus nietos tendrían desde el nacimiento como un derecho propio; un hombre que, aun inspirado por la idea de una cultura humanista universal, estaba igualmente deseoso de absorber los

textos de Marx, Tolstói y demás maestros del siglo XIX».[19] No cabe duda de que, en el caso de Yacov Rotkovitch, su evolución personal se vio lastrada por un complejo cúmulo de circunstancias. Por una parte, la pobreza que asolaba la Zona de Residencia terminó afectando al negocio del farmacéutico, cuya «legendaria generosidad», según apunta su hija Sonia, no casaba nada bien con el éxito económico del propietario de un establecimiento comercial.[20] Por la otra, el miedo a que sus dos hijos mayores «fueran obligados a incorporarse al ejército, en el cual se mataba a los judíos por pura diversión», seguramente terminó de impulsar la sorprendente transformación de Rotkovitch, sin contar que esto explicaría también su decisión de inscribir a Marcus en las escuelas del Talmud Torá.[21] Dado que los estudiantes del Talmud estaban generalmente exentos del servicio militar, ¿no sería esta última decisión suya un intento desesperado de proteger a su hijo menor?

Sean cuales fueran sus razones, el caso es que el pequeño Marcus se encontró a los cuatro años estudiando en un *jéder*, adonde acudía ataviado con la indumentaria negra que era de rigor. No sabemos si su profesor fue el *rebi* Reuvele Dunaburger, el *rabí* Yosef Rosen (el que fuera rabino jasídico de Dvinsk durante medio siglo) o Meier Simcha Hacohen (el rabino de los *mitnagdim*, que durante treinta y nueve años fue el jefe de los «opositores» al judaísmo jasídico). De todas maneras no tiene demasiada importancia, pues al fin y al cabo todos ellos eran talmudistas excepcionales con una personalidad bastante fuerte. Así pues, mientras su hermana Sonia cursaba sus estudios de odontología y sus hermanos varones hincaban los codos en Vilnius, el pequeño Marcus estudiaba afanosamente el hebreo y se pasaba los días sumergido en sus libros de rezos bajo la atenta —y a menudo amenazadora— mirada del *melamed*, el preceptor del *jéder*. La escuela talmúdica es por definición la consagrada al estudio de una disciplina pero también a una práctica intelectual precoz, y, según la tradición, en ella se toma conciencia de que el estudio tiene un comienzo pero nunca un final, porque la Torá es inconmesurable. Una vez que han aprendido a leer en hebreo, los alumnos se inician en el estudio propiamente dicho: primero en la Mishná (leyes orales) y seguidamente en la Guemará (discusión y comentario de dichas leyes), antes de abordar el Pentateuco a los seis o siete años de edad; y por último, a los trece, la edad en que se celebra el Bar Mitzvá, se abandona el *jéder* para pasar a estudiar a la *yeshivá*.[22] El desarrollo intelectual y el prestigio eran

dos elementos esenciales del estudio talmúdico. De hecho, según Abraham Heschel, «los judíos no construyeron grandes sinagogas, pero sí que levantaron puentes que unían el corazón de los hombres con Dios», y por eso quienes «estudiaban el Talmud se sentían emparentados con los sabios. [...] En Europa del Este prácticamente no había ningún hogar judío, por muy humilde y miserable que fuese, que no tuviera una estantería llena de libros; porque [los libros] eran fuegos siempre vivos, receptáculos a prueba del tiempo en los que se forjaban las monedas espirituales que valdrían para toda la eternidad».[23]

El filósofo italiano Giorgio Agamben ha sido posiblemente quien mejor ha captado el contexto histórico en que surgió la pasión de los judíos por el estudio. «*Talmud* —apunta— significa estudio.»

> Durante el exilio babilónico, los judíos, dado que el Templo había sido destruido y no podían seguir celebrando los sacrificios, confiaron la conservación de su identidad no tanto al culto como al estudio. Torá, por otro lado, no significaba en origen Ley sino doctrina y, por último, el término *Mishná*, que indicaba la recopilación de las leyes rabínicas, provenía de una raíz cuyo sentido era ante todo «repetir». Cuando el edicto de Ciro consintió el regreso de los judíos a Palestina, el Templo fue reconstruido; pero para entonces la religión de Israel había quedado marcada para siempre por la piedad del exilio. Al único Templo en donde se celebraba el solemne sacrificio cruento, se le sumaron las múltiples sinagogas, simples lugares de reunión y de plegaria; y la creciente influencia de los fariseos y de los amanuenses, hombres de libro y estudio, sustituyó el dominio de los sacerdotes.
>
> En el 70 d. C., las legiones romanas destruyeron nuevamente el Templo. Pero el docto rabino Joahannah ben-Zakkaj, que había salido a escondidas de la Jerusalén asediada, obtuvo de Vespasiano el permiso para poder seguir enseñando la Torá en la ciudad de Jamnia. A partir de entonces, el Templo no volvió a ser reconstruido y el estudio, el Talmud, se convirtió de esta manera en el verdadero templo de Israel.[24]

Esta compleja relación con el Talmud es precisamente una de las claves esenciales para comprender la vida y obra de Mark Rothko.

En una foto de familia aparece Marcus Rotkovitch cuando contaba diez años de edad, pero con su austera indumentaria oscura y su forma de sentarse a los pies de su madre sosteniendo un libro (seguramente la Torá) parece más bien que tuviera cincuenta. ¿Cómo se adaptó aquel niño a la vida de las escuelas del Talmud Torá? ¿Cómo llevaba el hecho de ser el único miembro de la familia que era iniciado en aquella enseñanza tan austera? ¿Como un honor y un motivo de orgullo, o más bien como algo anómalo, como un castigo? ¿Cómo logró aquel niño de cuatro años conciliar el cerrado ambiente de su escuela con la apertura de su familia asimilada? «Hay que estar ciego para no ver la luz del Mesías»,

decía el *rabí* Pinhas de Korets. Si Marcus Rotkovitch se pasaba el día entero escuchando sentencias como esta, ¿cómo podía luego forjar su identidad en el seno de la familia, en un ambiente y una cultura que nada tenían que ver con los de la escuela talmúdica? Así las cosas, no es extraño que años más tarde, al recordar sus años de infancia, Rothko contara una y otra vez, adornando más bien su relato, que de niño solía llevar una mochila para protegerse de los golpes, ya fueran las piedras que le arrojaban los niños cuando se lo encontraban por la calle, o las descargas de los cosacos, uno de los cuales le había cruzado la cara con su fusta cuando se dirigía a la ciudad para reprimir a los manifestantes. En el hogar de los Rotkovitch, una vivienda burguesa situada en el número 17 de la calle Shosseynaya de Dvinsk, no había miembro de la familia que no sintiera los efectos de la metamorfosis del padre. Anna, en cambio, no parece haber experimentado una evolución similar, como prueban las repetidas disputas que con su marido mantenía, sobre todo en lo que concierne al *cashrut;* es decir, los alimentos kósher.[25]

Marcus Rotkovitch tenía siete años cuando su padre decidió cambiar Dvinsk por Estados Unidos; nueve cuando sus dos hermanos varones se reunieron allí con su padre el 21 de diciembre de 1912;[26] y diez cuando salió al fin de su ciudad natal rumbo a América acompañado de su madre y de su hermana Sonia, que para entonces contaba veintitrés años de edad. «Nunca fui capaz de aceptar aquel traslado a un país en el que jamás llegué a sentirme como en casa», manifestaría tiempo después. Por su parte, su sobrina nieta, Debby Rabin lo expresaría en los términos siguientes: «Hasta entonces habían disfrutado de una vida cómoda. Mi abuela [Sonia] trabajaba de dentista y estaba comprometida».[27] Como es natural, más allá del arraigo personal de cada cual, todos los Rotkovitch tuvieron que enfrentarse como pudieron a las circunstancias opresivas de la época y, paralelamente, a las tensiones derivadas del conflicto entre modernidad e identidad judía. ¿Cómo si no podrían haber acatado la imposición del patriarca de la familia, para quien la única posibilidad de salvación era la huida de la ciudad? En 1910 se organizó en el cementerio de Dvinsk una ceremonia conmemorativa para honrar la memoria de los «camaradas caídos» en la revolución de 1905. Los asistentes portaban banderas en las que podía leerse, en ruso y en yidis: «¡Viva la liberación nacional y social de todos los pueblos!». ¿Y Yacov Rotkovitch? ¿Asistiría también él a aquel acto

celebrado poco antes de su partida a Estados Unidos? Cuando llegó a su nuevo país se dispuso a explorar las posibilidades que se le ofrecían en Portland, Oregón, donde Sam, su hermano menor —que se había cambiado el apellido por Weinstein— era el copropietario de una próspera empresa textil. Yacov Rotkovitch, por lo tanto, tuvo reacciones distintas frente a lo que percibía como amenazas externas para su familia: en un primer momento se volvió hacia la religión, pero posteriormente optó por el traslado de la familia a Estados Unidos y allí moriría de cáncer de colon el 27 de marzo de 1914, seis meses después de la llegada de Marcus al país.

Marcus Rotkovitch (a la derecha, sentado en el suelo), con diez años y acompañado de algunos parientes y miembros de su familia cercana en 1913. Su hermana, Sonia Rotkovitch, está de pie, justo detrás de él, y su madre, Anna Rotkovitch, también detrás, pero sentada. (Fotógrafo desconocido. © 2013, Kate Rothko Prizel y Christopher Rothko.)

Cuando uno trata de desentrañar el complejo entramado de influencias que intervino en las dramáticas circunstancias vitales de los Rotkovitch —desde el pogromo de Kishinev en 1903 hasta la propia muerte de Yacov en 1914—, no

puede evitar pensar en *Job: historia de un hombre sencillo*,[28] esa magnífica novela de Joseph Roth que es como una especie de parábola de la familia Rotkovitch. En efecto, pese a las profundas diferencias sociales entre Mendel Singer —un humilde maestro de las Talmud Torá de Zuchnow, *shtetl* de la Rusia zarista— y Yacov Rotkovitch —el boticario de ideas liberales de la ciudad de Dvinsk—, tanto una familia como la otra sufren las humillaciones de todo judío en la Zona de Residencia, viven aterrorizados por la brutalidad de los cosacos, y han dado un vuelco a sus valores a causa de las persecuciones. Al final, ambos, Mendel y Yacov, emigran a Estados Unidos, gracias al apoyo económico de un miembro de la familia que ya está establecido allí, y ambos lo hacen para salvar a sus hijos varones del reclutamiento forzoso y a sus hijas del matrimonio con un *goy*.[29] «La noche del sabbat —escribe Roth—, Mendel Singer se despidió de sus vecinos. Bebieron el licor verde amarillento que había preparado uno de ellos [mezclándolo con higos secos]. [...] Todos desean suerte a Mendel. Algunos le miran escépticos, algunos le envidian. Pero todos le dicen que Estados Unidos es un país magnífico. Un judío no puede desear nada mejor que llegar a América.»[30]

Una vez tomada la decisión era preciso hacer frente al sinfín de formalidades necesarias para obtener el pasaporte y, después, al extenuante viaje en coche de caballos, tren y barco que les permitirá llegar al otro lado del Atlántico, momento que Roth refleja muy bien en su novela: «Ahora —le dijo a Mendel Singer un judío que ya había hecho el viaje en dos ocasiones— aparecerá la Estatua de la Libertad. Tiene una altura de ciento cincuenta pies. [...]. En la mano derecha sostiene una antorcha. Y lo más hermoso es que esa antorcha arde de noche y nunca se consume. Porque se ilumina eléctricamente. Cosas así solo se hacen en América».[31] Cuando en 1913 emprende viaje hacia el Nuevo Mundo, el pequeño Marcus Rotkovitch, de apenas diez años de edad, era uno de los dos millones de personas que, debido a los vaivenes de la historia europea, se vieron obligadas a emigrar al oeste.

Por esa misma época, concretamente en 1908, se fundó una asociación llamada Betsalel (Bezalel) que tenía como objetivo la promoción de las bellas artes. Un hombre nacido en 1865 en Grīva (Grive, Letonia) —una población anexa a Dvinsk— y estudiante de la escuela talmúdica antes de convertirse en el rabino de Zhoimel (Zeimelis, en Lituania) y en el de Bauska (Boisk, en Letonia),

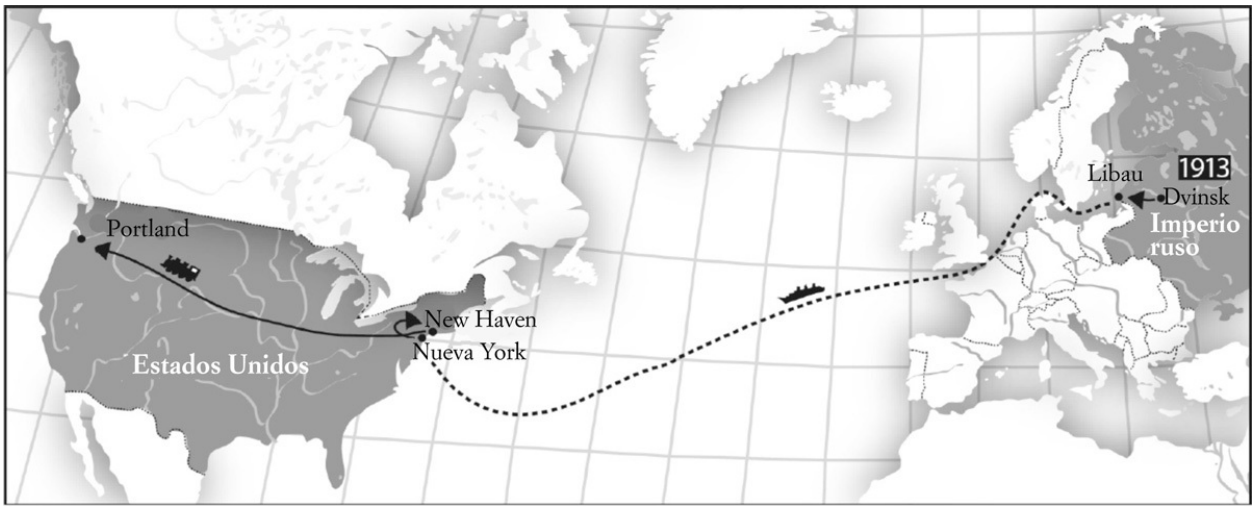
envió una larga misiva a los fundadores de Betsalel en la que pasaba revista a las razones históricas que habían dificultado la expansión de las bellas artes en el seno de la religión judía. Por entonces él estaba a punto de empezar a impartir clases en la ciudad palestina de Jaffa. «Un rayo de sol nos ha iluminado entre la densa niebla que actualmente oscurece nuestro mundo», escribía en la carta.

> Aquí y allá, en la dispersión de nuestros hermanos, no hay más que desorden y oscuridad: se derrama sangre, se pisotean cuerpos, se rompen cráneos, se roban y saquean casas, tiendas, los objetos decorativos. [...] Todo lo que han hecho los jóvenes judíos no ha servido para hacer avanzar la causa de la libertad: allí mismo, en una Rusia ensangrentada, se han desprendido de lo espiritual como si se tratase de una deuda antigua [...]. Una de las señales evidentes de esta resurrección es la importante labor que ha de resultar de la asociación que ustedes dirigen: la resurrección del arte y la belleza hebreas en la tierra de Israel [...]. Este importante dominio de las bellas artes puede abrir las puertas de la subsistencia a muchas familias. Desarrollará además el sentido de la belleza y de la pureza en los hijos de Sión, que están particularmente dispuestos para ello. A las almas rotas les aportará una visión clara y luminosa de la belleza que hay en la vida y en la naturaleza [...]. Cuando nuestro antiguo pueblo vino al mundo se encontró con una humanidad envuelta en las mantillas de la infancia, que no tenía más que un sentido salvaje de la belleza, carente de lo puro y lo noble. Si a la belleza se la desconecta de la verdad científica y moral, se arriesga a ser transformada a manos de las masas incultas en un placer burdo.[32]

¿Cómo no vamos a detenernos un instante en las observaciones del *rabí* Avraham Yitzhaq Ha-Cohen Kook, más tarde conocido como Rav (Rabí) Kook? El caso es que, en el Antiguo Testamento, la relación etimológica entre «palabra» *(dibour)* y «desierto» *(midbar)*, el lugar donde Dios se apareció por primera vez al pueblo judío, pone de manifiesto la preponderancia de la palabra —que es la única capaz de revelar lo sagrado— frente a las representaciones pictóricas, prohibidas por el Segundo Mandamiento. Es precisamente en este punto donde la afirmación de Rav Kook suponía una ruptura. Lejos de pervertirlos, él considera que la carrera en las artes y la búsqueda de la belleza auguran a los judíos un futuro prometedor. Si nos volvemos ahora hacia el pequeño Marcus Rotkovitch, inmerso a sus cinco años en el estudio del Talmud, ¿no era él justamente quien iba a cumplir la profecía de Rav Kook?

En junio de 1913, Marcus Rotkovitch abandonó la ciudad de Dvinsk acompañado de su madre y de su hermana. Cuando llegaron al Dvina cruzaron en ferry a la otra orilla, pagando un kópek cada uno, después siguieron en tren hasta Libau (Liepāja), junto al mar Báltico y, por último, se embarcaron en el *SS Czar* con un pasaje de segunda clase. El 17 de agosto de 1913 llegaron a Nueva York, donde se les cambió el apellido por el de Rothkowitz.[33] Los diez

primeros días los pasaron en New Haven, Connecticut, en casa de unos primos suyos, los Weinstein. Después, con un cartel colgado al cuello que advertía que no hablaban inglés, emprendieron un largo viaje de Nueva York a Portland, Oregón, que Mark Rothko describirá siempre como una travesía «agotadora e interminable». Décadas más tarde rememorará aquella escena en términos bastante amargos en una conversación con su amigo Robert Motherwell: «No puedes hacerte idea de cómo se sentía un niño judío vestido a la manera de Dvinsk, tan distinta de la americana, y que cruzaba el país sin ser capaz de articular una palabra en inglés».[34]



Viaje a Estados Unidos de Marcus Rotkovitch junto con su madre y su hermana, desde su salida de Dvinsk hasta Portland, Oregón, entre junio y septiembre de 1913.

2

Un alumno aplicado en Portland, Oregón (1913-1921)

La primavera teje su verde encanto,
trenzas y encajes hay para ti,
la Gracia participa de tu viaje,
la Belleza surca tu corriente,
y a través de las púrpuras puertas de la mañana,
danzan ahora tus ondas rosáceas,
y se doran luego, cuando el día bajando
sobre tus aguas arrastra su lanza.

«El bello Willamette»,
SAMUEL L. SIMPSON (1845-1899)

El 12 de marzo de 1912, el *Oregonian*, uno de los periódicos más importantes de Portland, publicó una caricatura en la que podía verse, grabada sobre el tronco de un árbol bastante frondoso, la imagen de un hombre con la frente despoblada, los ojos juntos y un poblado bigote. Se trataba de Ben Selling, un comerciante con tanta habilidad como talento innato para los negocios, oriundo de Alemania, para más señas, que era el propietario de unos grandes almacenes de ropa situados en la esquina de la Cuarta Avenida con Morrison y fundados por él mismo unas décadas antes. Era además uno de los prohombres de la ciudad que ese mismo año disputaba la candidatura al Senado por el Partido Republicano al senador actual, Jonathan Bourne, hijo. Pero Selling destacaba especialmente por ser uno de los filántropos más activos de la escindida comunidad judía de Portland. Intentaba, por todos los medios posibles, salvar la distancia que separaba a los judíos alemanes —instalados en la ciudad desde 1855, antes incluso de que Oregón fuese reconocido como estado de la Unión— respecto de

los nuevos inmigrantes llegados desde Europa del Este. En 1903 había organizado en Portland una campaña de recaudación de fondos para los supervivientes del pogromo de Kishinev que había logrado obtener más dinero que cualquier otra ciudad del país. Entre sus muchas acciones filantrópicas figuraban, por lo demás, el reparto de comidas gratuitas entre los desempleados de la ciudad, la creación de una nueva sinagoga sefardí y, por último, sus diversas campañas de recaudación de fondos, ya fuera para las víctimas de las inundaciones en China, para acabar con el hambre en Japón o para apoyar a los supervivientes del genocidio armenio. Con todo, el cheque más elevado que Selling había firmado en Portland fue el que giró a beneficio de la Neighborhood House [Casa de la Comunidad], una organización caritativa fundada por el Consejo de Mujeres Judías y que tenía por sede un impresionante edificio de ladrillo rojo del año 1910.

Marcus Rothkowitz en Portland. (© 2013, Kate Rothko Prizel y Christopher Rothko.)

Fue justo allí, en aquella asociación situada en la confluencia de la Segunda Avenida con la calle Wood, donde Moses y Albert Rothkowitz aprendieron a hablar inglés; donde cinco años después de su llegada a Estados Unidos, Marcus

fundaría un grupo de debate junto con sus amigos Max Naimark, Aaron Director, Gus Solomon y Gilbert Sussman; y, finalmente, donde su madre recibiría clases de ciudadanía estadounidense, uno de los muchos cursos, junto a los de costura, bordado, cocina, *bridge*, gimnasia y estudio de la Biblia, que aquella organización ofrecía. Desde que llegara a Portland, la familia Rothkowitz se había beneficiado de las activas redes sociales creadas por las cadenas de migrantes, algo muy común entre los judíos rusos, pero también de la solidaridad de su propia familia y de la comunidad judía norteamericana. De hecho, los nuevos inmigrantes recibían apoyo en cuanto pisaban su nuevo país, tanto por parte de sus familiares directos como de miembros de su comunidad religiosa, que se encargaban de instalarlos en un barrio con estrechas relaciones entre los vecinos en el que no solo encontraban infinidad de oportunidades, sino también las obligaciones propias de la comunidad que vive unida.[1] Años antes, el amargo destino sufrido por la familia de Yacov Rotkovitch en el *shtetl* de Mishalishek se había visto compensado por unas muestras de solidaridad extraordinarias: como los padres habían fallecido prematuramente dejando a sus hijos huérfanos, la hermana mayor de Yacov, Esther, se encargó de criar a Samuel, el benjamín de la familia, quien más tarde fue adoptado por su marido, Abraham Weinstein, y hasta llegó a cambiarse el apellido por el de este antes de emigrar a Portland. Cuando Yacov siguió los pasos de su hermano menor y marchó a Estados Unidos para reunirse con él y con sus sobrinos Weinstein, se encontró con que estos se habían embarcado en el «negocio de los *schmates*» [comercio de ropa] a través de una empresa llamada N. & S. Weinstein (por Nathan y Samuel) que iba viento en popa. Pero a su llegada no solo contó con el apoyo de su hermano sino que además pudo beneficiarse de los muchos contactos de la familia de su cuñado Abraham.

Después de su breve estancia en casa de los Weinstein de New Haven y de haberse instalado cerca de los Weinstein de Portland, los tres últimos miembros de la familia Rothkowitz completaron su integración en la vida americana participando en alguna de las muchas organizaciones judías que había en la ciudad, sobre todo en las dirigidas por mujeres, organizaciones que en ocasiones no destacaban precisamente por su sofisticación. Buena muestra de ello era, por ejemplo, la *Sauerkraut Song*, una canción tradicional de Nueva Escocia que aunaba gastronomía y folclore y con la que Anna Rothkowitz, tan lejos entonces

del sofisticado ambiente de San Petersburgo, se iniciaba en la lengua inglesa:

Now if you only listen to ye spake about
I'm going for to tell ye how to make the sauerkraut.
The kraut's not made of leather as eff'rey one supposes
But of that little plant what they call the cabbage roses.

Sauerkraut is bully; I told you it is fine.
Me thinks me ought to know 'em for me eats 'em all the time.

The cabbages are growing so nice as it could be.
We take 'em and we cut 'em up the bigger as a pea.
Me put 'em in a barrel and me stamp 'em with me feet.
We stamp and we stamp for to make 'em nice and sweet.[*][2]

En 1910, época en que los judíos constituían el 2 % de la población de Portland, los inmigrantes alemanes de religión judía llevaban ya sesenta años en la ciudad regentando empresas prósperas y dinámicas entre las cuales había negocios del sector textil, de muebles, de tabaco, de importación y exportación y de venta al detalle. La longitud del nombre comercial inscrito en el cartel del establecimiento era directamente proporcional al éxito de la empresa: Fleischner, Mayer & Co., J. Durkheimer & Co., General Merchandise, Meier & Frank, Goldsmith Brothers, eran algunos de ellos, aparte de otros mucho más largos como, por ejemplo, Jewelry, Diamonds & Silver Ware, Heilner Commercial and Commission Company, Lipman, Wolfe & Co. y Carl Adler's Crystal Palace. Además, las empresas ponían en juego técnicas publicitarias de lo más sofisticadas, como hiciera por ejemplo Sylvan Durkheimer, que planteó estrategias innovadoras a la hora de negociar las nuevas líneas de crédito que tan importantes serían para los granjeros de Oregón. Gracias a tales iniciativas, muchos de estos empresarios judíos se convirtieron rápidamente en líderes de la ciudad, como, por ejemplo, Bernard Goldsmith, alcalde de Portland desde 1869 hasta 1871, y sus sucesores al frente del ayuntamiento, Philip Wasserman (1871-1873) y Joseph Simon (1877). Como ha observado el historiador Jacob Rader Marcus: «En ningún otro estado de la Unión se han adaptado tan bien los judíos como en el de Oregón. No hay ningún estado en el que los judíos hayan ocupado cargos tan altos en la vida política. [...] Y la razón estriba en las sólidas bases sobre las que se asienta la comunidad judía, que fueron establecidas por los

pioneros».[3]

No sorprenderá entonces que los judíos alemanes, vanguardia por antonomasia de la comunidad judía europea, fuese la que diera a Estados Unidos la primera generación de mujeres filántropas. Los *yekes*, tal y como se llamaba entonces a los judíos germanos debido a los rígidos abrigos que solían llevar, se asimilaban tan rápido, algunos convirtiéndose incluso en francmasones, que sus esposas, para no irles a la zaga, enseguida siguieron los pasos de las sufragistas. Ahondando en este punto, el historiador William Toll afirma que las mujeres judías «simplemente eclipsaron a los hombres en lo que respecta a su comprensión y su organización del bienestar [de la comunidad] y, por consiguiente, acabaron desempeñando un papel mucho más activo en la sociedad».[4] En 1910, ocho mujeres de clase media-alta y descendientes de alemanes posaron juntas en una fotografía tomada frente al Consejo Nacional de Mujeres Judías, en su sección de Portland, con la cual pretendían celebrar sus muchos logros al frente de la organización. Ataviadas con trajes elegantes y austeros sombreros de color negro que llevaban flores o alguna pluma, las esposas de L. Altman, de Ben Selling, de Alex Bernstein, de Julius Lippitt, de S. M. Blumauer, de Max Hirsch y de Isaac Swett, además de Rose Selling, miran a cámara con la confianza que solo unas mujeres emancipadas, activas y con carácter podían mostrar. A ese mismo círculo pertenecían también las hermanas Ida y Zerlina Loewenbert, dos mujeres que durante cerca de cuarenta años fueron el alma rectora de la Neighborhood House y de la biblioteca de South Portland, respectivamente. Marcus y su madre eran visitantes asiduos de la biblioteca de Zerlina, la cual se hallaba alojada en una casita blanca con un bonito porche que había sido construida en 1913; pero será Ida quien, en su calidad de redactora jefe de una elegante revista de sociedad llamada *Neighborhood*, primero se fije en el joven Marcus, al que tratará de atraer a su publicación para que colabore con una cierta regularidad.

Desde el punto de vista topográfico, la estratificación social de la comunidad judía de Portland estaba muy clara. El río Willamette dividía la ciudad de este a oeste, pero las distinciones de clase venían impuestas por la diferencia entre el norte y el sur. Efectivamente, la parte norte, más llana, acogía a las familias burguesas de origen alemán, que disfrutaban de una vida privilegiada en sus grandes y hermosas mansiones, mientras que en la zona sur, bastante más

empinada, se concentraban los emigrantes de Europa del Este, hacinados en casas de madera de una sola planta, todas idénticas y perfectamente alineadas. Con todo, South Portland, o la Pequeña Odesa, como algunos la llamaban, era para la mayoría de sus habitantes un entorno perfectamente autosuficiente en el que se podían desenvolver durante años hablando yidis, ruso o polaco y sin necesidad de aprender una sola palabra de inglés. «La gente quería vivir cerca de los suyos —recuerda Augusta Kirshner Reinhardt—, y esa era una forma maravillosa de vivir, verdaderamente muy similar a la del *shtetl*, ya que en aquella zona tan pequeña uno tenía a su alcance todo lo necesario para la vida cotidiana. La biblioteca estaba a unas pocas manzanas, no muy lejos se hallaba también la sinagoga, y allí mismo se encontraban también las tiendas de comestibles, la lavandería, el hospital, el centro comunitario; en fin, cualquiera que fuera el servicio o comercio, allí lo teníamos, en nuestro pequeño "gueto". Vivir allí era muy agradable y, además, todos los vecinos se ayudaban unos a otros.»[5] La única conexión de South Portland con el resto de la ciudad era la que proporcionaba el tranvía de la Primera Avenida, que discurría en paralelo al Willamette de la mano de Olag Krogstad, su conductor, un noruego de elevada estatura que se hizo muy popular entre los niños de la ciudad. Precisamente el aislamiento de la Pequeña Odesa es lo que contribuía a darle ese carácter de barrio separado y periférico que lo caracterizaba, aparte de su composición étnica y su bullicio. «Aquel día de *shabbes*, aquel sábado —recuerda Israel Boxer, un inmigrante de Odesa—, vinieron a nuestra casa la señora Gurian y su hermana Esther. Pasaban por la calle y, al oler los *bagels*, se acercaron a nuestra casa. Mi madre tenía galletas y *bagels* recién horneados y allí estaban ellas, vestidas con su ropa de *shabbes*. Aún lo recuerdo. Recuerdo muy bien el olor, el aroma característico de los *shabbes*. Recuerdo la sopa de pollo y el pan recién hecho y el *gefilte fish* [pescado relleno] y nuestra casa, un hogar muy humilde pero sin una mota de polvo.»[6]

Si bien es cierto que los Rothkowitz entendieron enseguida las considerables y variadas ventajas que les brindaba la comunidad judía, es muy improbable que Marcus, su madre y su hermana llegaran a sentir nunca nostalgia del pasado. No conocemos la ubicación exacta de la Old World Drug Store and Ice Creamery que Yacov Rothkowitz regentó durante los últimos años de su vida, pero desde luego debía de hallarse en la Pequeña Odesa y, por lo tanto, bastante lejos de la

zona norte donde vivían los judíos alemanes, cosa que no era sino otra señal más de su declive. Los Rothkowitz pertenecían a la clase media-alta y sin embargo en Portland se sintieron relegados a la categoría de simples comerciantes; eran unos judíos progresistas y sin embargo se vieron obligados a instalarse en un barrio ortodoxo; y, por lo demás, eran ciudadanos cosmopolitas que sin embargo tenían que salir adelante en una parodia de *shtetl* en donde todo rezumaba *schmaltz*[*] y nostalgia. Desde el punto de vista intelectual, los Rothkowitz se sentían más próximos a los judíos alemanes, aunque no compartían su actitud condescendiente, algo que llegaba a ofenderles. De manera que residían en un barrio en el que todos los vecinos hablaban maravillas del mercado de pescado de Dora Levine, que tenía en el escaparate varios acuarios de gran tamaño llenos de carpas, salmones y bacalao, las especies con que se podía preparar el *gefilte fish* o el salmón *kubiliak* a la manera tradicional, como hacían antes. El pan se lo compraban a Harry Mosler, cuya panadería estaba situada en la confluencia de la Primera Avenida con Caruthers; el queso en Calisto & Halperin, la conocida tienda de embutidos judíos e italianos que se hallaba entre Caruthers y Sheridan; y, finalmente, la carne en alguno de los establecimientos que regentaban Simon Director, Isaac Friedman o Joseph Nudelman, todos ellos carniceros kósher. Como tantos otros vecinos, se cortaban el pelo en la barbería de Wolf, se hacían revisar la dentadura por el doctor Labby, médico estomatólogo, y la tarde del sábado se dedicaban a ver películas mudas, a cinco centavos la sesión, en el Gem Theater de la calle Sheridan, o en el Berg Theater de Grant. Durante aquellos años se mudaron tres veces: primero vivieron en el 834 de Front Avenue, a unos centenares de metros de la Neighborhood House; después en el 232 de Lincoln Street, junto a la residencia de ancianos; y, por último, en el 538 de Second Street, no muy lejos de la sinagoga Shaarie Torá.

Esta sinagoga, primer centro del judaísmo ortodoxo en la zona noroeste del Pacífico, había sido fundada en 1905 por judíos rusos tradicionalistas, y tanto su rabino, Joseph Faivusovitch, como su cantor litúrgico, Yonia Glantz, ambos oriundos de Lituania, se habían formado en la misma tradición que el pequeño Marcus Rothkowitz. Sin embargo, pese a las conexiones que había entre ellos, será precisamente allí donde el niño, que a la sazón contaba once años de edad, ponga fin a su periodo de formación religiosa. «Muere Rothkovitz. Jacob Rothkovitz ha fallecido en su residencia familiar, en el número 834 de Front

Street, a la edad de cincuenta y cinco años. Detalles del funeral más adelante.» Este fue el sobrio anuncio que publicó el diario *Oregonian* en su edición del 28 de marzo de 1914, en la página 13. Una vez oficiadas las exequias de su padre el 29 de marzo, en el cementerio de la sinagoga Ahavai Sholom, Marcus acudió a diario a la sinagoga Shaarie Torá para recitar el *kadish* por su progenitor, hasta que un día decidió que no volvería a entrar allí. «Los demás miembros de la familia estaban completamente asimilados —me explicaba su hijo Christopher en una de las entrevistas que mantuve con él—, y eso a mi padre le provocaba un profundo resentimiento, sobre todo porque era él quien se veía obligado a recitar el *kadish* del duelo.»[7] ¿Cómo no vamos a detenernos en la profunda relación que une al padre y al hijo en la familia Rothkowitz? Curiosamente, aunque según la tradición judía es el primogénito quien debe llevar la pesada carga de honrar la memoria del padre, en el caso de Marcus será él, el benjamín de la familia, quien asuma esa responsabilidad. Es una responsabilidad que había adquirido en Dvinsk, cuando Yacov decidió volver a la fe judía y enviar a su hijo pequeño a la escuela talmúdica. Luego continuó en Portland, una vez que el padre hubo conseguido salvar a sus hijos mayores del servicio militar y a su familia de los crueles pogromos. Cuando Yacov murió, dejó en manos de su hijo menor la responsabilidad de pronunciar el *kadish*, la plegaria judía de duelo que comienza con las siguientes palabras: «Que Su Gran Nombre sea bendecido por siempre y para toda la eternidad». Pero además legó a su hijo preguntas de una profundidad incomensurable: ¿qué podía hacer para no fallar a la memoria de su padre? ¿Cómo podría no traicionar a su héroe? ¿Cómo sobrevivir a semejante imposición a la temprana edad de once años?

Mientras tanto, la familia Rothkowitz fue experimentando su propia evolución: Moses Rothkowitz, que se hizo llamar Morris y posteriormente Mish Roth, abrió su propia tienda, un establecimiento llamado J. M. Ricen, en el 315 de la Primera Avenida, muy cerca de la casa de su madre; Albert Rothkowitz, que en Estados Unidos sería conocido como Albert Roth, empezó a trabajar como empleado de sus primos en la empresa N. & S. Weinstein; su hermana Sonia se convirtió en la señora Allen y empezó a trabajar como dentista; y, por último, la madre, Anna, decidió cambiar su nombre por el de Kate. En cuanto a Marcus, él optó por iniciar su propio proceso de secularización.[8] En realidad es algo que sucedió de manera espontánea, mientras estudiaba en la Failing School,

una institución pública que dirigía la señorita Fannie Porter, quien por entonces era una educadora modélica que se conducía con los niños como si fuera «una segunda madre». Según afirman quienes la conocieron bien, la señorita Porter comprendió que «la mejor forma de americanizar a los extranjeros es integrándoles en el grupo. Ella se percató de que todo niño extranjero poseía una naturaleza específica que su país tenía el deber de conservar y potenciar».[9] Siguiendo esa línea organizó también un programa experimental de introducción al arte en el que, entre otras cosas, se ofrecían conferencias y visitas a museos. No cabe duda de que fue allí, en esta innovadora escuela fruto de la democracia norteamericana, donde Mark Rothko se inició en el mundo del arte. El camino que llevaría a Marcus Rothkowitz hacia su nueva identidad artística estuvo jalonado por encuentros similares a este, algunos mágicos, como este mismo, y otros, como veremos más adelante, más dañinos.

A lo largo de tres años, el pequeño de los Rothkowitz completó su educación en la Shattuck School, en el noroeste de la Pequeña Odesa, un distrito más liberal que el sur y en el que las familias tenían la sensación de que podían ascender en la escala social. En 1917, cuando cumplió los catorce años, Marcus se cambió a la Lincoln High School y ahí será donde entre por primera vez en contacto con el mundo no judío, ya que solamente el 10 % de los novecientos estudiantes inscritos eran de religión judía. «En la Lincoln High School descubrí por mí mismo que existía un mundo totalmente distinto [al que yo conocía]», manifestaba Jack Hecht, uno de los alumnos judíos. «Por entonces, el centro era una especie de crisol social de Portland. Allí estudiaban los chicos de South Portland, pero también los hijos de familias acaudaladas de los Heights, de Lake Oswego, de Dunthorpe [...]. A mí me invitaban a sus casas y así tuve la oportunidad de observar por mí mismo cómo era la vida de la otra mitad, por decirlo de algún modo [...]. Si te aceptaban como uno de los suyos era solo porque a fin de cuentas todos teníamos la misma edad.»[10] Junto a la escuela, que atraía a niños de todas las extracciones sociales y religiosas, se alzaba en Southwest Park, entre las calles Montgomery y Mill, la majestuosa mansión de los hermanos Ralph y Isaac Jacob, dos empresarios que habían hecho fortuna con la hilatura de lana. Durante la época en que asistió a este centro, el joven Marcus, marcado ya por la adversidad, encontró un nuevo orden social en el que, en principio, se toparía con la discriminación que practicaban los exclusivos

grupos de la Lincoln High School. «Quien tuviera un apellido terminado en *off* o en *ski* era excluido en el acto porque se le consideraba un bolchevique»,[11] manifestó su amigo Max MacCoby en el *Cardinal*, la revista de la escuela, no sin hacer hincapié en el control que ejercían los jóvenes de clase alta sobre las organizaciones estudiantiles. En un ambiente como este, ¿qué recurso le quedaba a Marcus Rothkowitz, él que tanto apreciaba el debate intelectual pero que sin embargo no podía acceder a la Sociedad de Debate Tologeion de la Lincoln High School porque no admitía judíos? Al final, pese a las muchas trabas con que se topó, consiguió hacer oír su voz: tenía dieciocho años cuando hizo del *Cardinal* el medio donde iba a expresar sus ideas, y con una vehemencia notable.

¿Era Marcus verdaderamente consciente de la envergadura del proyecto en que se estaba embarcando? ¿No se estaría planteando en realidad un reto imposible? El caso es que se había propuesto darle un nuevo impulso a la Asociación de Colaboradores de la revista, convirtiéndolo en «un foro abierto a la expresión de ideas [y] opiniones de cualquier miembro de la escuela». Estimulando «la capacidad de pensar con claridad y de expresar [nuestras] ideas de manera convincente», Marcus tenía la esperanza de que la asociación evitara que él y sus compañeros cayeran «víctimas de la vana palabrería de los políticos y del egoísmo de los economistas».[12] Por muy inalcanzable que pueda parecer tan ambicioso objetivo, ¿cómo no vamos a admirar la madurez de un adolescente que decide enfrentarse a cara descubierta con las tradiciones más enraizadas? Además de criticar el sistema educativo por centrarse única y exclusivamente en los conocimientos técnicos, el joven activista defendía apasionadamente el desarrollo del pensamiento crítico porque con el tiempo podría incentivar en el estudiante la conciencia cívica, así como la capacidad de «llevar a cabo los deberes sagrados que tiene todo miembro de una sociedad». De hecho, en los meses previos, el joven Rothkowitz, impulsado por una perseverancia inusual en su edad, había conseguido fundar en la Neighborhood House su propia asociación de debate, junto con algunos de sus compañeros.

Fue allí, en aquella casa comunal de la Pequeña Odesa, lejos de la desilusión que había supuesto la Lincoln High School, donde Marcus Rothkowitz tuvo plena libertad, no solo para lanzar su asociación de debate, sino además para mostrar, por primera vez, su creatividad en el campo literario y en el político. Buen ejemplo de ello es su relato «Douboun’s Bride» [La novia de Douboun], un

cuento de tintes autobiográficos que escribió a los dieciséis años y que apareció publicado en la revista *Neighborhood* de Ida Loewenbert. En él se nos muestra el proceso de declive de una familia de refugiados franceses a lo largo de la Primera Guerra Mundial, desde la muerte del padre en el campo de batalla hasta el ansiado reencuentro de los familiares que se daban por perdidos: por una parte, el de la madre con la hija y, por otra, el del hijo mayor con los hermanos de menor edad. Algunas de las descripciones que aparecen al final de la narración parecen confesiones del propio autor: «Un pequeño grupo de refugiados se arrastraba cansinamente por una de las muchas carreteras que llevaban a París [...]. El terror provocado por los horrores y peligros que habían sufrido en los dos últimos años marcaba ferozmente sus rostros [...]. Dos años antes, cuando se declaró la guerra, el padre había marchado al campo de batalla a defender la bandera francesa. Seis meses después se notificó a la familia que había muerto en el frente como un buen soldado. La pequeña familia afrontó la pérdida con valentía».[13]

Un año antes, Marcus había publicado en otro número de la revista una breve obra de teatro titulada *Duty* [Deber] en la que presentaba una visión trágica bastante similar. En este caso, el protagonista es el padre de un joven condenado a muerte que, desesperado, trata de salvar a su hijo de la horca in extremis, en los diez minutos anteriores a la ejecución, defendiendo su caso ante el gobernador y ante el fiscal del estado. Suena el teléfono. Al hijo se le exonera de los cargos que pesan sobre él, pero es demasiado tarde: hace tres minutos que se ha ejecutado la pena. En *Duty*, el prometedor escritor introduce algunas frases particularmente dramáticas acerca del amor paternal en las que, si reinvertimos los papeles de padre e hijo, podemos percibir el ingenuo intento por su parte de eliminar la muerte de su propio padre siete años antes. «Por el amor de Dios, gobernador, ¿es que no es usted humano? ¿No tiene corazón? Usted tiene un hijo pequeño. Póngase en mi lugar. Yo he consagrado a este chico mi vida entera, mi salud, mi fortuna. He pasado privaciones para ahorrarle el sabor del hambre. He pasado frío para que él estuviera caliente. Le he cuidado cuando estaba enfermo y le he guiado cuando se metía en líos. Él era la esperanza de mi vida. Era mi ambición. Era lo único que me interesaba en el mundo [...]. No puede usted dejar morir a mi hijo.»[14]

Aparte de esta precoz incursión en la literatura, Marcus Rothkowitz puso

también de manifiesto su capacidad de liderazgo político, como se aprecia en el editorial que escribió para el primer aniversario de la revista *Neighborhood* en 1920. Pese al estilo más bien grandilocuente de un joven que se afirma a sí mismo, ¿no resulta claro que es a la historia de su familia a la que se refiere implícitamente en el texto siguiente?

Vista de un año escolar

El mundo atraviesa uno de los periodos más terribles e inestables de la historia de la humanidad. El fin de la guerra, sin embargo, no supondrá en modo alguno el fin de este periodo [...]. Todos los países sufren en estos momentos una guerra interna que, si no es tan visible, sin duda es tan dañina como la otra. Y esto es algo que no se puede olvidar fácilmente ni tampoco someter a un débil escrutinio. Porque se trata de acontecimientos grabados en la mente y el corazón de quienes participaron, y siguen participando, en aquella contienda, pero sobre todo de aquellos que forman la generación del mundo del mañana. En sus corazones tienen cicatrices profundas que les recordarán aquellos días durante el resto de su vida. Y es a esos jóvenes, hombres y mujeres del mañana, a los que el mundo debe dirigir sus ojos y sus esperanzas para que lleven a cabo la reconstrucción de lo que ha sido destruido. En cinco o seis años serán los capitanes que dirijan la nave del Estado. Son ellos quienes van a reconstruir nuestras ciudades, a labrar nuestros campos devastados, a levantar de nuevo nuestros puentes, a reparar la moral y los hogares del mundo entero. Estos hombres y mujeres jóvenes actúan movidos por razones que los guían en el curso de su trabajo y esas razones tendrán a su vez una influencia enorme; en realidad, ellos dependen en gran medida de la visión de las cosas que están adquiriendo en la actualidad. Ellos han seguido el curso de los acontecimientos mundiales en los últimos cinco años. Han asistido a las intrigas políticas y diplomáticas que con tantas vidas se han pagado. Ahora son testigos de la aparición de nuevos ideales, de las constantes tensiones entre estos y el antiguo orden del mundo, y eso les ha hecho formarse sus propias ideas y llegar a sus propias conclusiones. Pues bien, ¿qué actitud van a adoptar en este asunto? ¿De qué lado estarán en este conflicto? Sus manos y sus corazones están llenos de ideales y de esperanzas en el futuro, tantas que se les escapan sin querer. Ellos quieren expresar sus ideas. Pero ¿dónde?

La Neighborhood House, conocedora de esta realidad, se planteó la idea de publicar ella misma una revista para la comunidad. Para ello disponía de un nutrido grupo de jóvenes de la comunidad, de chicos y chicas que, aunque ciertamente no habían alcanzado la madurez en términos físicos, eran capaces de concebir sus propias ideas y de expresarlas con madurez suficiente. Y así es como hace doce meses, gracias a la estrecha colaboración de ambas partes pudo organizarse «el equipo del *Neighborhood*», formado únicamente por jóvenes de ambos sexos, que son quienes se han encargado de sacar a la luz el primer número de la revista *Neighborhood*. El objetivo central de esta publicación ha sido siempre (y sigue siendo hoy en día) el de erigirse como una tribuna pública en la que se expresen las ideas de la juventud. Si se analizan cuidadosamente los contenidos de nuestra modesta revista se podrá comprobar que en todo momento nos hemos guiado por tales principios, no solo planteando puntos de vista conflictivos en materia de asuntos internacionales, sino también en temas relativos a la política nacional y a las tensiones entre capital y trabajo, así como en aspectos esenciales para el Estado, la ciudad, la comunidad, los judíos como nación y los problemas de la raza, sobre los cuales se han expuesto igualmente perspectivas distintas. Gracias a nuestros lectores, que han tenido la gentileza de colaborar en el mantenimiento de nuestra humilde revista, *Neighborhood* ha podido crecer a lo largo de un año en cada uno de sus números. Esperemos que en el futuro podamos seguir contando con este mismo afán de colaboración. ¿Que si ha salido bien nuestra pequeña incursión en el mundo de la política y de la

literatura? Creemos que no es a nosotros a quienes corresponde responder, sino que deben ser nuestros lectores quienes lo juzguen. Permítasenos no obstante añadir que, si la respuesta fuera afirmativa, sentiríamos que nuestro duro trabajo ha sido recompensado cien veces por encima de su valor.[15]

El rechazo de que fue objeto en las asociaciones de la Lincoln High School es lo que estimuló a Marcus a tomar sus propias medidas. Decidido como estaba a no adoptar el papel de víctima, resolvió entonces crear un foro de debate en la Neighborhood House mientras al mismo tiempo se embarcaba en un proyecto personal para reconstruir el mundo sobre la base del estudio, la creación literaria y el compromiso político. Si el joven Marcus, a la sazón de trece años de edad, consiguió integrarse rápidamente en la vida de Portland fue sobre todo gracias a trabajos temporales como el de vendedor callejero de periódicos, que, como a tantos otros chicos de su edad, le permitían ganar algo de dinero extra. En esa época se publicaban en la ciudad varios diarios —el *Telegram*, el *Journal*, el *News* y el *Oregonian*— que, a raíz de las tensiones en el Imperio austrohúngaro que acabaron desencadenando la Primera Guerra Mundial, veían cómo el público lector, ávido de noticias, se incrementaba de manera significativa. «Cuando llegué a Portland en 1911 [a los nueve años] —recuerda Scotty Cohen—, el primer trabajo que tuve consistía en vender periódicos en la esquina de la Primera Avenida con Alder. A mí me daban los diarios a las tres por cinco centavos, y cuando los vendía me sacaba diez centavos [...]. Entonces me iba a la esquina de la Primera Avenida con Madison, donde había un cocinero que me vendía una bolsa grande de puré de patatas por cinco centavos. Los otros cinco se los daba a mi madre [...]. La vida era muy dura en aquellos tiempos, durísima. Yo tenía que ayudar a mi familia, ¡y no se imagina usted cuánto!»[16] En una fotografía de la época podemos ver a unos cincuenta chicos de los que vendían periódicos por las calles, sonrientes y orgullosos de sí mismos, posando frente a una de las escuelas de la ciudad, antes del concierto benéfico que se ha organizado para la Asociación de Vendedores de Periódicos de Portland. Todos llevan gabán gris, algunos incluso una gorra, mientras que otros van con la cabeza descubierta. La verdad es que sería toda una ironía que Marcus Rothkowitz, el joven talmudista de Dvinsk, hubiese estado a sus doce años vendiendo periódicos el día 15 de marzo de 1917, apostado frente a la fábrica de los Weinstein, entre la Primera y Alder, y gritando a voz en cuello el titular del *Oregonian*: «Muere Rasputín. Revolución en Rusia».

Es muy posible que, a juzgar por lo que relata el joven Manly Labby, otro vendedor callejero, aquel empleo despertara la conciencia política de Marcus: «Fue precisamente en mi trabajo de vendedor de prensa, en agosto de 1914, cuando me percaté por primera vez de que la acción colectiva podía servir para mejorar la situación económica, y que la unión en una causa común es lo que verdaderamente hace la fuerza [...]. Era algo de lo que hablábamos abiertamente [con los demás chicos], en las calles, en la escuela, en clase, en fin, en cualquier lugar en donde nos viéramos».[17] Como es natural, Marcus Rothkowitz tenía que enfrentarse a la feroz competencia de sus compañeros si quería hacerse con el control de los mejores cruces, ya que era ahí adonde los trabajadores acudían en tropel al término de su jornada para coger el tranvía de regreso a casa. Por entonces, Marcus empezó a participar en el South Parkway Club —o, como solían llamarle, «el club pequeño con un gran corazón»—, que habían fundado en 1916 los antiguos vendedores de diarios de la Neighborhood House. Por lo demás, el joven inmigrante de Dvinsk se dedicaba, entre otras cosas, a trabajar en la tienda de confección que regentaban sus primos Weinstein, un establecimiento llamado New York Outfitting Company, en la esquina de la calle Ciento dieciocho Norte con Post, donde colocaba pantalones sin mucho entusiasmo. Huelga decir que, como es comprensible, Marcus se sentía asfixiado en aquel ambiente y de ahí que, a medida que pasaba el tiempo, empezase considerar sus obligaciones con sentimientos encontrados.

Mientras el aplicado estudiante de la Lincoln High se apasionaba con los debates intelectuales y, en su calidad de vendedor de diarios, informaba a la población de Portland acerca de los acontecimientos mundiales, Europa estaba a punto de sufrir la mayor crisis que había conocido hasta entonces. Efectivamente, a raíz del asesinato del archiduque Francisco Fernando el 28 de junio de 1914, el continente europeo entraba en guerra. Tras cuatro años de combates y alrededor de diecinueve millones de personas muertas, el Imperio austrohúngaro quedó completamente desmantelado. Hacia esa misma época, el Imperio ruso que Marcus conociera de niño llegó también a su fin: tras la abdicación del zar el 15 de marzo de 1917 y el estallido de la Revolución de Octubre, se hizo con el poder el gobierno provisional de Aleksandr Kérenski, que durante algún tiempo mantuvo a los bolcheviques en la oposición.

El año 1913, durante el cual habían llegado a Portland los tres últimos

miembros de los Rothkowitz, fue justo la época en que el presidente Woodrow Wilson definió el papel de Estados Unidos en la escena internacional; pero no declaró la guerra contra Alemania hasta el 4 de abril de 1917. Su decisión provocó violentas manifestaciones nacionalistas entre aquellos norteamericanos que estaban convencidos de que su país no tenía ningún interés en juego en la contienda europea. Según el historiador E. Kimbark MacColl, Portland se convirtió en «el centro patriótico del noroeste [del país]», y concretamente su alcalde, George Baker, de ideas reaccionarias, llegó a afirmar sin ningún tapujo que era partidario de «la exterminación de los miembros del sindicato industrial Workers of the World [Trabajadores Industriales del Mundo] reunidos en la ciudad».[18]

Justamente este sindicato y la activista Emma Goldman habían llamado la atención de Marcus Rothkowitz durante aquellos años, cuando la histeria xenófoba se apoderó de un país que en el pasado había estado siempre abierto a los inmigrantes. De hecho, el Ku Klux Klan, inactivo desde la época de la Reconstrucción,[*] resurgió en 1915 en los estados del Sur; Madison Grant defendió al año siguiente su interpretación racial de la historia en *The Passing of the Great Race* [La desaparición de la gran raza]; y en la década de 1920, Estados Unidos dejaría de acoger inmigrantes sin límite, ya que en 1921 el Congreso aprobó la restricción de la inmigración extranjera mediante un sistema de cuotas. Pues bien, en el mes de agosto de 1915, Emma Goldman, que era una extraordinaria oradora, se había desplazado hasta Portland para impartir cuatro conferencias —sobre anarquismo, educación, maternidad y control de natalidad— en el Turn Hall, entre la calle Cuarta y Yamhill, en pleno centro de la ciudad. No sabemos si Marcus se encontraba entre el público, pero lo que sí conocemos es el feroz titular que el *Morning Oregonian* publicó en su edición del sábado 7 de agosto: «Emma Goldmann detenida», y seguidamente informaba con no poco orgullo de que la activista no hubiera podido pasar de la primera frase de su charla sobre el control de natalidad cuando la policía entró a detenerla. No tenemos constancia de que Marcus estuviera presente en aquella charla en concreto, pero, aun así, no podemos dejar de preguntarnos hasta qué punto le inspiraron como intelectual en ciernes los proyectos y denuncias de la conocida anarquista. Goldman valoraba por encima de todo la liberación interior, mientras que desconfiaba sobremanera de los poderes establecidos. Rothkowitz

simpatizaba con estas ideas, pero sin duda lo que más le asombraba eran los orígenes de aquella mujer, nacida en el seno de una familia ortodoxa de Lituania treinta y cuatro años antes que él.

«Leo M. Frank apaleado por la multitud», titulaba el *Morning Oregonian* el martes 17 de agosto de 1915, donde se daba cuenta del linchamiento de un judío de treinta y un años a manos de un grupo de unos cincuenta hombres que lo habían sacado de una prisión de Georgia. Y es que las convulsiones políticas, sociales y étnicas que Marcus había conocido en Dvinsk estaban llegando ahora a la ciudad de Portland. A través de sus lecturas, de sus escritos y de sus propios combates, el joven intelectual iba a forjarse una identidad fuerte y original, aunque siempre teniendo en mente sus años de infancia, como puede observarse en uno de los poemas que escribiera en aquella época:

Este pueblo primitivo y bárbaro
está todavía vivo en mi sangre,
me siento unido al pasado
por cadenas invisibles.[19]

Pese a los cambios geográficos y culturales a los que había tenido que enfrentarse y a los muchos obstáculos que tuvo que vencer —el aprendizaje en tiempo récord de una cuarta lengua, la pérdida de estatus social, la aflicción por la muerte del padre y, no menos importante, su propia experiencia del rechazo social—, el joven talmudista encontró en la ciudad de Portland un espacio perfecto para completar su formación intelectual. «La ciudad y la región circundante son bien conocidas por la belleza que la naturaleza alcanza en tales parajes —nos cuenta el pintor Otto Fried, que emigró a Portland dieciséis años antes que los Rothkowitz—. El Willamette atraviesa la ciudad de un lado a otro y va a desembocar algo más lejos, en el Columbia; mientras, en invierno, el monte Hood aparece cubierto de nieve, imponiéndose majestuosamente sobre el paisaje.»[20] A Marcus le gustaba salir a caminar por los bosques de Portland, ascendiendo por las colinas que rodeaban la ciudad, y a menudo hablará emocionado de aquella época de su juventud en la que se encontraba ante «el espacio infinito, [ante] el paisaje nevado de Oregón, frente a ese vacío prodigioso que es la nada y, al mismo tiempo, forma parte del “todo”».[21] Pese a su desventaja lingüística, Marcus Rothkowitz conseguirá terminar el ciclo

educativo de nueve años en tan solo ocho cursos, a lo largo de los cuales estudia filosofía, matemáticas, ciencias, griego, francés, teatro y música. Y en mayo de 1921, será admitido en Yale, el sanctasanctórum de la Ivy League, una de las universidades más prestigiosas de este elitista club, a donde irá acompañado de sus amigos Aaron Director y Max Naimark, todos ellos con una beca completa.

LINCOLN HIGH GRADUATES LEAVE PORTLAND TO ENTER YALE.

Sep 18, 21

Max Naimark. BUSHNELL

Harry Director. FINK.

Marcus Rothkowitz. BUSHNELL

Three graduates of the Lincoln high school in the June '21 class left Portland last week to enter Yale. They are Marcus Rothkowitz, Max Naimark and Harry Director, three Russian boys, none of whom has been in this country longer than seven years.

All three made brilliant records in scholarship during the time they were in Lincoln high and passed their college entrance examinations soon after graduation. They will stay at Yale four years. They intend to become professional men, but have not yet decided upon their life work.

Max Naimark has been in the United States only four years. He spent one year in the elementary schools and three years in high school. All three took the college preparatory course in high school.

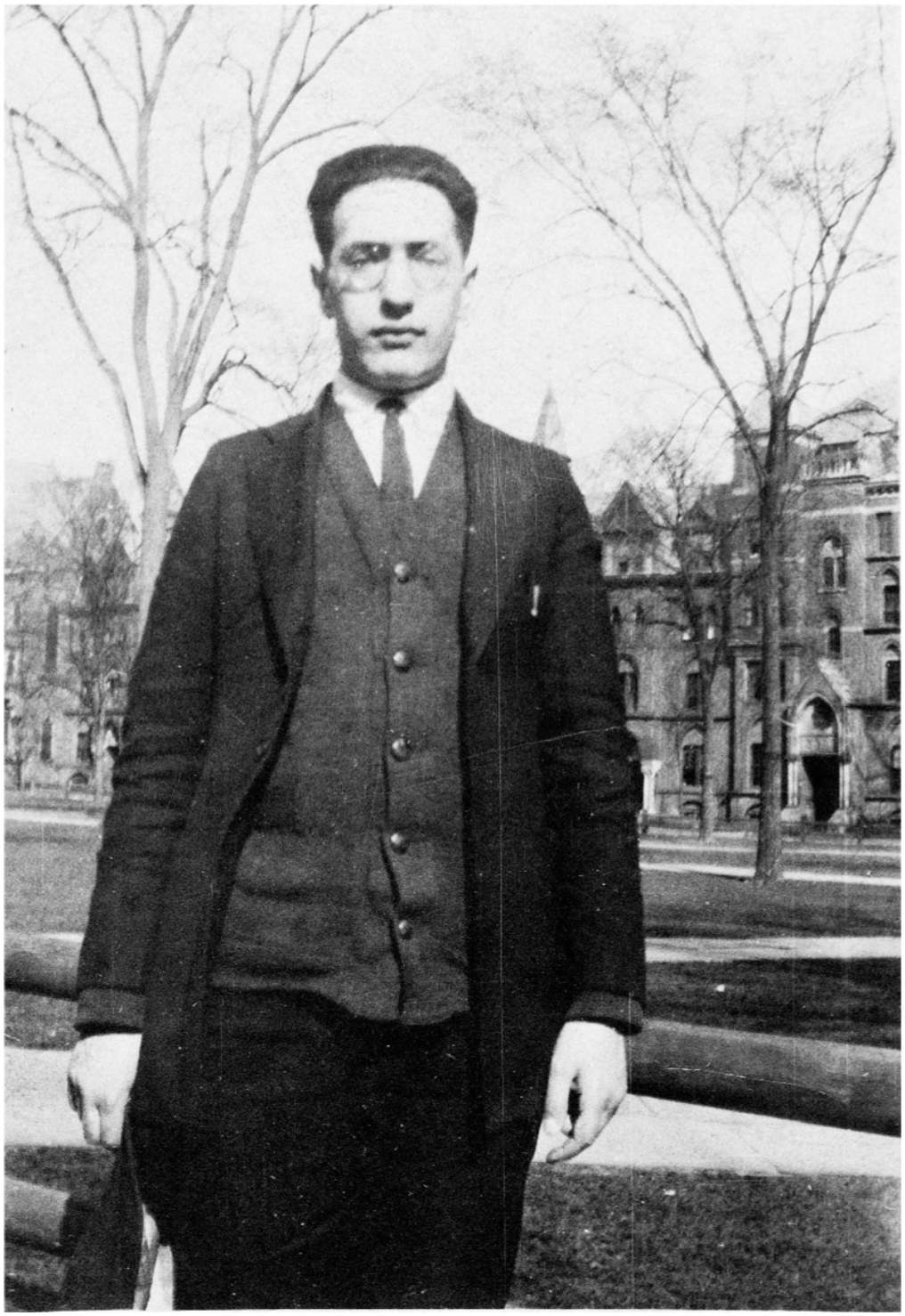
Marcus Rothkowitz el día de su graduación en la Lincoln High School. Portland, Oregón, junio de 1921. (Fotógrafo desconocido. © 2013, Kate Rothko Prizel y Christopher Rothko.)

3

Los años del caos (1921-1928)

> Creo que, en lo que respecta a los judíos, tendremos que cambiar de perspectiva. Deberíamos hacer algo para que mejoren porque están llegando muy rápido a nuestra universidad. Si no intervenimos en su educación van a acabar desbordándonos. [...] Hace unos años todas las becas de cierto valor las obtenían judíos. [...] Por eso hemos de poner límites a la entrada de estudiantes judíos en la universidad.[*]
>
> FREDERICK S. JONES,
> decano de la Universidad de Yale

¿Por qué un joven de dieciocho años que era la encarnación perfecta del intelectual de la década de 1920 —frente ancha, mirada intensa detrás de sus gafas redondas y cabello negro y rizado peinado hacia atrás— fracasó tan estrepitosamente en Yale cuando había accedido a la universidad, a aquel templo del conocimiento, con tanto entusiasmo? ¿Por qué aquel estudiante insaciable, tan ávido de saber como de debates intelectuales y que tanta confianza tenía en sí mismo después de la sucesión de éxitos que había cosechado en Portland, por qué ese estudiante, decíamos, fracasó a la hora de hallar su lugar en aquella prestigiosa universidad de élite? ¿Cómo es que Marcus Rothkowitz, que durante los ocho últimos años había puesto todo su empeño en integrarse en la sociedad norteamericana, después de su traslado de Dvinsk a Portland, dio aquel traspiés en ese momento, cuando llevaba menos de dos años en New Haven, en un lugar que en apariencia tenía tanto que ofrecerle? ¿Fracasó por causa de su idealismo juvenil, de su ingenuidad? ¿O más bien por no haber llegado en el momento preciso? En realidad fue algo más que eso. Pero, entonces, ¿cuál es la razón de los lamentables fracasos con que se saldaron sus dos años universitarios en Yale?



Marcus Rothkowitz en la Universidad de Yale, hacia 1923. (Fotógrafo desconocido. © 2013, Kate Rothko Prizel y Christopher Rothko.)

En la década de 1920, no fueron pocos los escritores, poetas y pintores norteamericanos que empezaron a ensalzar la belleza de los Estados Unidos de

América, que precisamente entonces, gracias a la Primera Guerra Mundial, pasaba por una etapa de prosperidad económica incomparable. Y sin embargo, al mismo tiempo, el país vivía replegado en sí mismo, pues no en vano estaba inmerso en un periodo de nacionalismo exacerbado en que la xenofobia campaba a sus anchas, y en el que pronto apareció también el miedo a los «rojos», a la revolución de los comunistas, y el recelo frente a los inmigrantes. De ahí que, a lo largo de estos agitados años, el Congreso aprobara tres nuevas leyes en materia de inmigración, cada cual más restrictiva que la anterior: la Ley de Inmigración de 1917, cuya novedad radicaba en el examen de alfabetización que ahora se exigiría a los inmigrantes; la Ley de Cuotas de Emergencia, de 1921; y, por último, la Ley de Orígenes Nacionales, de 1924. Fue justamente en el curso de estos cambios jurídicos cuando Marcus R. empezó a estudiar en Yale, en agosto de 1921, y de ahí que su propia dinámica personal deba ser contemplada a la luz de los cambios que había experimentado la estructura demográfica de los inmigrantes judíos durante las cuatro décadas anteriores. Vemos entonces que el número de ciudadanos judíos residentes en Estados Unidos había pasado de 3.000 a comienzos del siglo XIX a 250.000 en 1880; un incremento extraordinario que debe atribuirse a la considerable afluencia de miembros de la comunidad judío-alemana, los cuales se integrarán enseguida, y de manera harto eficaz, en diferentes estados del país. Pero con la extensión de los pogromos por el Imperio ruso, la llegada de judíos de Europa del Este se convirtió en una auténtica inmigración masiva: entre 1881 y 1920, llegó a la «Puerta de Oro» de la isla de Ellis un total de 2,3 millones de nuevos inmigrantes.[1] Y Marcus R. era uno de ellos.

En Portland hizo cuanto estuvo en su mano para integrarse en la sociedad, confiando siempre en su capacidad intelectual como medio propicio para forjarse una identidad propia en su nuevo país. Se puso pues a aprender inglés, pero además dejó de acudir a la sinagoga, se buscó algún trabajillo para salir adelante y escribió artículos cargados de ardor juvenil. No tardó en tomar posición política, metiéndose en los combates propios de un joven rebelde, al tiempo que adquiría un cierto reconocimiento en la Pequeña Odesa —gracias al círculo de la Neighborhood House y a la publicación de sus primeros escritos, muy exaltados— y, por añadidura, asistía a las clases de química que impartía en la Lincoln High School el señor Thorne, un profesor bastante popular entre los alumnos que

había estudiado en Yale. Fue precisamente Thorne quien le presentó al doctor Angier, el decano de la Universidad de Yale, que se había desplazado hasta Portland en busca de jóvenes brillantes que estuvieran terminando la enseñanza secundaria en el estado de Oregón. En el curso de un acto privado les había dicho a los chicos que «el dinero no es nunca un problema, siempre que [quien desee entrar en Yale] sea un buen estudiante y esté bien capacitado intelectualmente».[2] Y ese fue el billete que permitió a Marcus subirse al tren que le llevaría a New Haven, acompañado, eso sí, de dos de sus amigos, Aaron Director y Max Naimark. Lo cierto es que Yale no era del todo desconocido en su familia. El marido de su tía Esther, Abraham Weinstein, había hecho fortuna en New Haven en el negocio de los *schmates*[3] y, de los nueve hijos que tuvieron, cuatro fueron admitidos en Yale: Jacob, Alexander y Daniel terminaron sus estudios en 1908, 1909 y 1920, respectivamente; y el último, Isadore, estaba entonces en su primer año de universidad. Fue allí precisamente, en el hogar de los Weinstein, donde Marcus había pasado sus primeros días en Estados Unidos, cuando pisó por primera vez el país.

Pero Marcus Rothkowitz no era un Weinstein y, en los meses siguientes a su llegada a New Haven, se convirtió en un auténtico paria. Pronto comprendió que todo lo que se decía de aquella prestigiosa institución no era más que una falacia; que lo importante no era tanto ser *admitido* en sus elitistas estudios como ser *aceptado* y *adaptarse* a sus principios. En apenas unas semanas llegaría a entender que «el sistema social de Yale estaba basado más en el origen social que en el mérito»,[4] sobre todo en lo que respectaba al deporte. En consecuencia no tardaría en percibir el cinismo y la hipocresía de una sociedad en miniatura regida por un sistema de castas que solamente trataba de protegerse y de reproducir sus principios, para lo cual se escudaba en la exclusión de todos aquellos nuevos inmigrantes que estaban ascendiendo en la escala social y que, en esos años de nacionalismo galopante, eran vistos como una amenaza para el sistema. Así es como, ante la irritante sensación de que, como mucho, era alguien «tolerado» en aquella prestigiosa universidad, Marcus se fue hundiendo cada vez más, y poco a poco empezó a sentirse como un miserable polizonte en un crucero de lujo, y a pensar que allí no era más que un ciudadano de segunda, un judío ruso, un pobre inmigrante.

Su promoción, la de 1925, era con sus 826 estudiantes la más numerosa de la

historia de la universidad, a tal punto que a veces se decía que era la «promoción mastodóntica». Aunque el tamaño de la clase causaba pavor a la dirección del centro, en realidad preocupaba mucho más el elevado número de estudiantes judíos que en ella había, los cuales habían alcanzado una cifra récord. De hecho, algunos directores de departamento habían hecho circular un informe tras otro para dar cuenta de sus temores sobre aquella inquietante tendencia. En enero de 1922, Russell H. Chittenden, director de la Escuela de Ciencias Sheffield, de Yale, dirigió una carta al presidente James Angell en la que reprobaba con severidad el creciente «número de hebreos» que se habían inscrito en los departamentos de ciencias. En abril de ese mismo año, Alfred K. Merritt, de la secretaría de Admisiones, advertía igualmente a Angell de que la representación de «la raza elegida» se había incrementado en un grado excesivo, y es que los estudiantes judíos habían pasado del 2 % de la promoción de 1901 al 7,5 % que representaban en la del año 1921, a lo cual había que añadir el extraordinario aumento registrado en la promoción universitaria del presente curso, el de 1925, donde los judíos constituían el 13 % del total.[5] Por su parte, Frederick S. Jones, el decano de Yale, valoraba en unas pocas frases, dirigidas al presidente Angell, el impacto que las dotes académicas de los estudiantes judíos tendrían en sus compañeros protestantes de clase alta, que eran la mayoría de la clase: «Si bien es cierto que muchos de estos muchachos hebreos son buenos estudiantes, a mi entender el efecto que ejercen en el nivel académico general es malo. Algunos de nuestros estudiantes aseguran que no están dispuestos a competir con los judíos por las mejores notas, porque no les importa convertirse en una minoría dentro de un grupo de alumnos excelsos que, en términos generales, está formado en su mayor parte por judíos».[6]

No llevaba mucho tiempo en Yale, cuando Marcus R. cayó en la cuenta de que, si estaba estigmatizado, era *precisamente porque* era un alumno brillante. En su familia se le había educado de manera estricta, lo cual, combinado con los años de estudio del Talmud, había acabado dando forma a su verdadera identidad, a esa potencia total del estudio que definía su personalidad. Como bien apunta Dan Oren: «Si los judíos deseaban acceder a la universidad era porque para ellos tales estudios estaban en conjunción con los valores tradicionales que defendían en materia de educación y porque, desde su punto de vista, el grado de movilidad social estaba igualmente asociado al tipo de

educación recibida».[7] En consecuencia, si ahora se le impedía integrarse en aquella selecta sociedad de Yale, en el pseudotemplo del saber, en realidad al joven prodigio de Dvinsk se le estaba negando algo tan fundamental como la construcción de su identidad. Hacia esa misma época, el decano Jones puso en marcha una evaluación de los estudiantes judíos del campus en la cual se puso de manifiesto que la inmensa mayoría pertenecían a organizaciones de diverso cariz, como, por ejemplo, la Sociedad para el Estudio del Socialismo, la asociación de música clásica o el club de debate, pero en cambio eran reacios a integrarse en los equipos deportivos, justo en un momento en que el deporte se había convertido en un medio de integración y promoción social de extraordinario potencial.[8] Este era justamente el caso de Marcus R., que evitaba la práctica del deporte a causa de su propia torpeza y de su falta de coordinación corporal, y como compensación se dedicaba en cuerpo y alma a la política, a la música clásica y a la práctica del debate. Y sin embargo el deporte podría haber actuado a su favor. A los judíos rusos que querían adaptarse, por ejemplo, el baloncesto se les había presentado como el medio más eficaz de integración. Por lo demás, había casos como el de Joseph Weiner (licenciado en 1916) que todavía estaban frescos en la memoria colectiva. Joseph era un deportista del Atlas Club, la asociación de los jóvenes judíos del instituto de New Haven, y se había convertido en el primer judío que fue aceptado en el equipo universitario de baloncesto de Yale. Poco tiempo después declararía que tenía la sensación de que había conseguido «acabar con el estereotipo del judío despreciable e inútil» y que «ahora la gente ya no tendría que sentir lástima por el judío indefenso y sin vigor».[9]

Por contra, Marcus R. veía cómo su situación en Yale iba empeorando a medida que pasaba el tiempo. Durante su primer año en la universidad se había visto obligado a alquilar una habitación en New Haven porque, como beneficiario de una beca, no se le permitía alojarse en la residencia del campus. De ahí que se instalase, junto con su amigo Max Naimark,[10] en la tercera planta de la casa del doctor Herman Grodzinsky, en el número 840 de la calle Howard. Su nuevo alojamiento se encontraba en pleno gueto judío, por lo que Marcus se sentirá marginado, una vez más. Posteriormente, ya en el segundo año de universidad, y tras la marcha de Naimark, que finalmente abandonó los estudios, la beca de Marcus R. acabó convertida en un préstamo, cosa que

permitió al joven estudiante acceder a una de las habitaciones que ofrecían en Lawrence Hall, en el terreno del campus. Para entonces, sin embargo, y como consecuencia del sistema de *numerus clausus* implantado por la universidad, no le quedó otro remedio que ponerse a trabajar para sufragar sus estudios, situación que, como es natural, le dejaba en franca desventaja respecto al resto de sus compañeros. Como ya hiciera antes, se buscó trabajos que apenas exigían cualificación, como por ejemplo en la lavandería o limpiando las mesas en el refectorio común. El tiempo que le dejaban libre sus trabajos y sus desplazamientos a la casa de su tía Esther Weinstein, adonde acudía a diario para la comida y la cena, Marcus R. se lo pasaba inmerso en los libros, preparando sus clases de literatura inglesa, literatura francesa, historia de Europa, historia de la filosofía, psicología, economía, matemáticas y física. Pero ya era demasiado tarde. Aunque según sus compañeros era un alumno «brillante y aplicado», Marcus sacó unas notas bastante mediocres, ligeramente por encima de la media (C-plus según el sistema de puntuación aplicado entonces en Estados Unidos). Marginado al comienzo a causa de sus orígenes, castigado después con la pérdida de su beca y, por último, profundamente decepcionado por toda la experiencia, Marcus R. fue perdiendo interés en lo que Yale podía ofrecerle y, al final, abandonó los estudios.

En realidad, el joven Rothkowitz estaba destinado desde el comienzo a ser excluido de aquella «asociación inaccesible de jóvenes protestantes de clase alta». Por un lado venía de otra ciudad, al igual que el 39 % de los estudiantes de Yale, y esta condición de *townie*, por falta de espacio en las residencias universitarias, le privaba del derecho a alojarse dentro del campus, reservado para los estudiantes de la ciudad (los *boarders*). Por el otro, había cursado el bachillerato en un centro público en lugar de en uno de los selectos institutos privados de la costa Este a los que habían asistido tantos de sus compañeros. Y por si fuera poco, se había criado en el seno de una familia de inmigrantes y, por lo tanto, carecía del refinamiento propio de la clase alta.[11] En definitiva, Marcus R. había llegado al campus de Yale con la peor carta de presentación. ¿Cómo no iba a sentirse impotente? Parecía que, pese a todos sus esfuerzos, el determinismo social se imponía en su vida, condenándole al fracaso.

Naturalmente no faltaba quien sostenía que si los judíos no eran tolerados por la élite, era por su propio comportamiento, porque se conducían como si

fueran una tribu, marginándose ellos mismos de los demás, evitando adoptar la ética de la clase alta y, en fin, dando muestra de unos valores cívicos y éticos más bien mediocres. Naturalmente tampoco faltaban quienes argumentaban que la discriminación actuaba conforme a una lógica circular, de manera que la exclusión provocaba aislamiento y este a su vez generaba también exclusión, pues «cuanto más desesperados estaban los judíos por ascender en la escala social, más pánico sentían los demás por el hecho de que fueran a invadirles su terreno».[12] Había no obstante ejemplos a la contra, como el caso de Theodore Zunder (licenciado en 1923), un muchacho que pertenecía a una renombrada familia judío-alemana de New Haven y que en 1921 había sido aceptado en una de las hermandades de Yale. Contaban además con el ejemplo de John M. Schiff (licenciado en 1925), compañero de clase de Marcus R. y nieto de Jacob Schiff, uno de los banqueros, empresarios y filántropos más influyentes de Estados Unidos.[13] El caso es que, cuando llegó a la universidad, precedido por la aureola de prestigio de su familia, John M. Schiff se limitó a relacionarse con sus antiguos compañeros de la Taft High School, uno de los centros más prestigiosos del país en el que se habían formado la mayoría de los estudiantes de Yale. A base de ascender por la escala de poder de Yale, Schiff consiguió hacerse con la dirección de la revista de la universidad, *The Record*, y hasta con la del equipo universitario de natación, amén de ser admitido en la hermandad Beta Theta Pi, algo que, por lo demás, era sumamente raro en el caso de un judío.[14]

Las hermandades actuaban como si fueran castas y, por tradición, excluían a los judíos. Eran una especie de sociedades secretas, con su plétora de rituales antiguos y herméticos, que en una época en que los campus no disponían de todos los recursos necesarios proporcionaban un sinfín de posibilidades: en la hermandad, por ejemplo, se podía tomar el almuerzo, se organizaban veladas festivas y se establecían redes de contactos; es decir, que los privilegiados se ayudaban entre sí. Marcus R. no era un Weinstein y mucho menos podía equipararse a los Schiff, pero, por si fuera poco, además de la discriminación étnica de sus compañeros de clase alta, tenía que contar con la segregación social de los judíos, que también actuaba en su contra. Para enfrentarse a todo ello, el mordaz y rebelde Marcus, en un irónico y desesperado intento por afirmar su identidad, fundará junto con su amigo Aaron Director una polémica revista, el *Yale Saturday Evening Pest*, que desaparecerá cuando él abandone los estudios.

En uno de sus primeros artículos se mofaba de los estudiantes de Yale, que «en lugar de charlar de arte y literatura [...] se pasan las tardes hablando de baloncesto, jugando al *bridge* y bailando sin parar», y a continuación afirmaba sin ningún empacho que «la institución en su conjunto es un engaño y [que] no constituye más que una máscara de respetabilidad para una asociación deportiva y mundana».[15] Por lo demás condenaba las convenciones sociales que, a expensas de los valores académicos, se habían hecho con el control de aquella «casa de los muertos» que era la universidad. «El estudiante se inclina ante unas fantasías absurdas creadas por su propia mente», afirma refiriéndose implícitamente a la historia del becerro de oro narrada en la Biblia. Los estudiantes de Yale, asegura, veneran a un ídolo que ellos mismos se han construido y que dicta su conducta apartándoles de valores esenciales tales como el trabajo, la verdad y la amistad. «¡Dioses falsos! ¡Ídolos de barro! —exclamaba—. No hay más que una forma de derribarlos, y es haciendo una profunda revolución en la mente y el espíritu de los alumnos de Yale. Hagamos que duden. Hagamos que piensen.» Siguiendo con el símil de la adoración al becerro de oro, Marcus R. elabora su propia lista negra de «dioses falsos» a los que se idolatra en Yale: el deporte, las actividades extraescolares, el éxito social (por medio de las hermandades), la opinión de la mayoría y las notas. Critica además las conductas superficiales y falsas —como por ejemplo la adulación y el culto a los triunfadores— que con demasiada frecuencia dominan las relaciones en el campus. Pero sus críticas más acerbas se las reserva para las hermandades, los deportistas, los profesores grandilocuentes y para la mayoría pasiva.

Después de confiar ingenuamente en que las hermandades algún día estén «al servicio de la amistad», Marcus R. exponía con no poco arrojo su visión de la educación, aunque cabe preguntarse si verdaderamente creía en ella. «A nosotros nos parece tan claro como el agua que el conformismo ciega las costumbres de la mayoría y que en el alumno medio engendra mediocridad mientras que aplasta toda sombra de genio. [En el futuro] el individuo y su individualismo serán respetados. Este ejército bien entrenado se transformará en un grupo dominado por una gran variedad de intereses y de modos de expresión. La universidad, refugio del genio romántico, no aspirará ya a preparar a los alumnos a ganarse la vida, sino que les preparará para que aprendan a vivir [...]. Yale se convertirá entonces en una institución educativa cuyo centro rector estará

en la biblioteca. De esta manera educará a una generación de estudiantes que si acuden al despacho de los profesores no será para conocer sus notas, sino más bien para reflexionar sobre algún problema intelectual. La búsqueda de la verdad será su meta principal mientas permanezcan en la universidad.»[16] Estas declaraciones, que retoman el espíritu de los artículos que publicara tiempo atrás en el *Cardinal* y en *Neighborhood*, podrían ser consideradas como el primer manifiesto de Mark Rothko.

El fracaso de Marcus R. en la Universidad de Yale encierra toda una ironía, pues a su llegada a la universidad presidía la institución James Rowland Angell, quien había implantado un nuevo programa educativo conforme al cual «florecerían por toda la universidad, en las diversas facultades del campus, centenares de flores». Y así es como en un centro «que estuvo siempre dominado por la tradición, ahora [disciplinas artísticas como] el teatro, la música, la literatura y las artes plásticas adquirían una nueva dignidad y hasta brindaban una nueva emoción».[17] Pero este nuevo programa educativo del presidente Angell, de naturaleza claramente progresista, no surtió efecto en el joven inmigrante. Él solo encontraba «dignidad y emoción» en las artes plásticas, y eso no sucederá hasta pasados unos años y además en un contexto distinto. ¿Podría decirse entonces que Marcus R. estaba asistiendo en aquellos años negros al final de la edad de la inocencia? Sea como fuere, tenía veinte años cuando decidió abandonar Yale y poner rumbo a Nueva York. En su nueva ciudad encontró alojamiento en casa de unos parientes que vivían en Harlem, pero cambiaba continuamente de dirección (casa de la señora Goreff, calle Ciento dos Oeste, número 19, Nueva York; casa de Harold Weinstein, New Haven; casa de Kathe Rothkowitz, Portland), buscaba trabajos temporales para salir adelante y subsistía como podía con sus magros ingresos (tres dólares a la semana), viviendo siempre en el límite y sacando el máximo partido a sus relaciones familiares. Trabajó como cortador de patrones en el Garment District de Nueva York y luego como contable para Samuel Nichtberger, un pariente de los Weinstein de New Haven. De manera que, en aquella época, se movía entre New Haven, Nueva York y Portland, la mayoría de las veces en autoestop, cambiando de ciudad en función de sus dificultades y de sus pasiones, y rumiando su amargura contra la sociedad y, sobre todo, contra su hermano mayor por no haberle proporcionado la ayuda suficiente en aquel caótico periodo.

Cuenta la leyenda que Marcus Rothkowitz descubrió su pasión artística por azar o, mejor dicho, por una epifanía. En octubre de 1923 fue a visitar a un amigo a la Art Students League, donde asistía a clases de dibujo con modelo, y al ver aquellos bocetos del cuerpo humano, exclamó: «Esta es la pasión de mi vida», y sin pensárselo dos veces se apuntó enseguida a las clases de la academia, a las que asistiría durante dos meses.[18] No obstante, en abril de 1924 regresó a Portland y probó fortuna con el teatro, volcando toda su energía en el ensayo de una obra dramática en la que trabajaba junto con Josephine Dillon, la mujer de Clark Gable. Estos cambios de ciudad y de centro educativo serán constantes a lo largo de los años siguientes. Pero en enero de 1925 volvió por fin a a Nueva York para dedicarse a la pintura. Primero estudió en la New School of Design, en el taller de artes gráficas que impartía Arshile Gorky; más tarde se inscribió en la Art Students League, en donde asistió primero a las clases de dibujo del natural de George Bridgman y luego a las clases de naturaleza muerta de Max Weber; y, en una última fase, se apuntó a un taller de ilustración que organizaba la Educational Alliance Art School.[19]

La Educational Alliance era un centro educativo del Lower East Side de Nueva York que había empezado a funcionar en 1889, pocos años después de la nueva oleada migratoria que estaba inundando la ciudad. En 1891 habían organizado una campaña de recaudación de fondos que les permitió recolectar los 125.000 dólares necesarios para sufragar los costes de su edificio principal, situado en el 197 de East Broadway. A lo largo de su historia habían pasado por su consejo de administración personas de gran relevancia social, todas ellas de origen judío-alemán, tales como Isidor Straus, copropietario de los almacenes Macy’s y fallecido en 1912 en el *Titanic*; Samuel Greenbaum, juez del Tribunal Supremo del estado de Nueva York durante dos mandatos, esto es, durante veintiocho años; el abogado Myer S. Isaacs, destacado dirigente de la comunidad judía de Nueva York que en 1864 escribió al presidente Lincoln para ponerle en guardia frente a la quimera del «voto judío»; Morris Loeb, admitido en Harvard a los dieciséis años y fundador de la primera cátedra de Química Física de Estados Unidos; Edwin R. A. Seligman, profesor de Economía en la Universidad de Columbia y defensor de una política impositiva conservadora; y, por último, Jacob H. Schiff, el abuelo de John M. Schiff, aquel compañero de Marcus en la Universidad de Yale (aunque nunca fueron amigos íntimos) al que habían

admitido en una hermandad. Pues bien, poco después de su fundación, la Education Alliance Art School organizó sus primeros cursos de artes plásticas, con la finalidad de «proporcionar apoyo moral a los estudiantes mientras desarrollan sus valores estéticos». De esta primera generación de estudiantes formaban parte artistas tales como Peter Blume, Ben Shahn, Phillip Evergood, Chaim Gross y los hermanos Soyer, mientras que en la segunda encontramos a Barnett Newman, Adolph Gottlieb y al propio Mark Rothko.

Marcus Rothkowitz consiguió superar la dolorosa experiencia de sus años en Yale gracias al apoyo que le brindó su familia pero también sus conocidos y amigos de la comunidad judía. En Portland se topó un día, después de su apresurado regreso a la ciudad, con una persona que con el tiempo se convertiría en un verdadero mentor para él: el pintor Milton Avery, al que había conocido en Nueva York en el otoño de 1928. Sin embargo, este periodo dejará al final un sabor amargo en el joven Marcus, pues concluye con un episodio lamentable en el que aparece involucrado Lewis Browne, un primo de su amigo Aaron Director, y que va a hacer que se sienta aún más excluido porque a fin de cuentas acaba viéndose expuesto a lo que podría denominarse «antisemitismo judío».

Lewis Browne era un judío que, después de los estudios rabínicos, se había convertido en un escritor de éxito gracias a sus libros de divulgación sobre el Antiguo Testamento. Por entonces empezó a trabajar en un nuevo proyecto, *The Illustrated Bible*, y solicitó a Marcus R. que se hiciera cargo de la parte gráfica en calidad de ilustrador, por lo cual recibiría unos honorarios de 600 dólares, según el contrato que ambos firmaron. Pero a medida que avanzaba el tiempo se fueron agriando las relaciones entre ellos, hasta tal punto que Marcus R. acabó demandando a Lewis Browne y su editorial, la casa Macmillan, simplemente para recuperar unos míseros cincuenta dólares que todavía le adeudaban. Cualquier análisis mínimamente realista de la relación de fuerzas establecida entre ellos podría haber vaticinado el resultado. Efectivamente, en enero de 1928, Marcus R. perdió el juicio, en un desesperante y pesado proceso que dejó en el joven ilustrador una aguda sensación de fracaso, de traición y de ridículo, además de una minuta de 900 dólares en concepto de honorarios de su abogado. Este conflicto, no obstante, es bastante más profundo de lo que a primera vista pudiera parecer, pues lo que en realidad se está escenificando es el brutal enfrentamiento entre dos individuos pertenecientes a la misma minoría.

Diez años antes, Browne había publicado un artículo titulado «The Jew Is Not a Slacker» en la *North American Review*[20] en el que describía los estereotipos a los que se enfrentaban los judíos originarios de Europa del Este que habían emigrado recientemente a Estados Unidos. «El judío no americanizado —escribía Browne— es aquel que vive en este país, pero que, en lo esencial, todavía no forma parte de él.» Nacido en el extranjero, «normalmente en Rusia», el nuevo inmigrante, «aquel que lleva una o dos décadas viviendo entre nosotros», es según la caracterización de Browne «un haragán extraño», estancado en el Viejo Mundo del cual procede y «prácticamente aplastado por los siglos de servilismo y de opresión [que ha sufrido]». Pero es que además, «por su propia constitución», este «judío no americanizado» siente una antipatía manifiesta hacia «la violencia física» y de ahí que no pueda comprender «el fiero heroísmo que nosotros los occidentales tanto admiramos».[21] Amparándose en un supuesto análisis crítico del antisemitismo, Browne animaba a los judíos a integrarse en el menor tiempo posible y a transformar su vida adaptándola a la ética dominante en la sociedad. Sin embargo, entre líneas podía leerse lo que se ha dado en llamar «el odio de sí de los judíos». Según el historiador Paul Reitter, se trata de «una forma de judeidad compleja y redentora que para algunos es la única manera de entender el mundo».[22] Si volvemos ahora a la difícil relación profesional que mantenía con su ilustrador, no cabe ninguna duda de que Browne, arquetipo del «judío deshonroso», había maltratado a Rothkowitz, pues se había comportado de una manera arrogante, deshonesta y sádica.

En el curso del proceso acusó a Rothkowitz de «dejar su ropa tirada por toda la casa» y de dejar también «marcas de dedos en los mapas» que le iba entregando. Estaba, por consiguiente, reprochándole que fuese precisamente una encarnación más del estereotipo de «judío haragán» que tanto criticaba en su artículo. Desde su punto de vista, Rothkowitz presentaba todos los rasgos de ese «judío no americanizado» que tanta desconfianza inspiraba en él: era un inmigrante ruso que dependía de sus semejantes y, por lo tanto, incapaz de asimilarse en el Nuevo Mundo; que además tenía un nombre impronunciable, hablaba inglés con un fuerte acento ruso y seguía añorando su vida en el *shtetl*, algo que podía observarse en sus actitudes anticuadas en materia de indumentaria, comida y religión. Aquellos nuevos inmigrantes judíos no eran

más que una carga para alguien como Browne, pues no en vano se consideraba socialmente superior por el hecho de ser rico, laico y dinámico y, por supuesto, por estar perfectamente asimilado. Para los judíos deshonrosos, aquellos primos necesitados a los que, pese a todo, prestaban apoyo económico, se habían convertido en unos dobles odiosos y en una presencia incómoda. Maltratando a Rothkowitz, Browne lo volvía a confinar en la inexpugnable fortaleza del fracaso.

Este desagradable incidente tuvo como consecuencia que el proceso de integración del joven Marcus en su nuevo país fuera mucho más complicado todavía. Si en Yale había descubierto que desde el punto de vista social no podía equipararse a los Weinstein ni a los Schiff, ahora había tomado conciencia de que tampoco era como Browne. Después de haber experimentado la amabilidad de sus primos, la filantropía de los judíos alemanes, la discriminación de los jóvenes de clase alta y el sadismo de un tipo como Browne, Marcus R. había navegado por aguas turbulentas en su afán por ocupar su lugar en el mundo. Es cierto que la década de 1920 fue un periodo de lo más conservador en Estados Unidos, pero también es verdad que Marcus R. había llegado al país bajo la presión de circunstancias dramáticas, como tantos otros inmigrantes, quién sabe si demasiados. Y sin embargo, pese a todo, aquel joven de veinticuatro años que salía herido de aquellos años caóticos consiguió algo que en aquel entonces parecía un auténtico milagro: en 1928 se le invitó a participar en una exposición colectiva organizada por la Opportunity Gallery que se convertiría en su primera muestra. Un año después se le ofreció la plaza de profesor de dibujo en la School Academy del Centro Judío de Brooklyn, un empleo que sin duda va a aportar estabilidad a su vida, ya que lo conserva hasta 1952.

4

La metamorfosis de Marcus Rothkowitz (1928-1940)

> Creo que esta conjunción, acaso efímera, de lo judío y lo moderno en el arte resulta en cierto modo pertinente [...], pues tal vez permita explicar por qué a muchos jóvenes judíos les resulta fácil convertirse en pintores modernos.[*]
>
> LEO STEINBERG

Tras abrirse camino en el mundo del arte, Marcus Rothkowitz parecía ganar velocidad, encadenando continuamente proyectos serios e interesantes; pero en Nueva York todavía tenía que afianzar su posición. Pese a su inicio tardío en las artes, a la edad de treinta años ya podía jactarse de haber celebrado su primera exposición monográfica, que tuvo lugar en el Museo de Arte de Portland, tras lo cual se sucedieron en los dos años siguientes muestras en Nueva York y en París. Pese a lo que no podían ser sino triunfos en su carrera, el reconocimiento público seguía resultándole esquivo. Aun así, estos años tuvieron una importancia crucial para la emergente identidad del artista. Después de haberse pasado cuatro años aprendiendo los rudimentos del oficio en distintos centros artísticos, Marcus ingresó en el cenáculo de Milton Avery, una comunidad informal semejante a las colonias de artistas de Pont-Aven y Giverny en la que Marcus encontró su lugar. Durante los ocho años siguientes, entre sus vacaciones en Lake George y Gloucester (Massachusetts), complementadas en Nueva York con veladas de recitales de poesía y talleres semanales de pintura con modelo organizados por Avery, Marcus R. trabajó junto a este grupo de compañeros artistas y aprovechó los consejos de los maestros y los puntos de vista de sus colegas.

Entre 1928 y 1939 se sucedieron las exposiciones: en la Opportunity Gallery,

la Contemporary Arts Gallery, la Uptown Gallery, la Gallery Secession, la Municipal Art Gallery y la Bonestell Gallery de Nueva York, así como en la Galerie Bonaparte de París.[1] No obstante, sus obras —óleos, acuarelas y pinturas sobre papel— apenas se vendieron. Tras un malentendido con Robert Godsoe, uno de sus marchantes, Marcus R. y sus compañeros decidieron abandonar su galería y establecerse por su cuenta como asociación de artistas independientes. Así es como, en noviembre de 1935, surgió The Ten, que, además de exponer el arte de sus miembros, promovía el intercambio de ideas sobre los maestros venerados del momento, por lo que terminó convirtiéndose en un grupo de debate. Poco después, Rothkowitz empezó a trabajar como artista para la Works Progress Administration, el organismo creado por Roosevelt en el marco del New Deal para gestionar los proyectos de obras públicas. A continuación se unió al Sindicato de Artistas y además participó en el primer Congreso de Artistas Americanos. Finalmente, el 21 de febrero de 1938 Marcus Rothkowitz obtuvo la ciudadanía estadounidense y, dos años después, se cambió el nombre: a partir de entonces se llamaría Mark Rothko. Fue como si, en un espectacular acto de reinvención, Mark hubiera dejado atrás el doloroso pasado de Marcus junto con su identidad anterior. Ese año también se divorció de su primera esposa después de ocho años de un matrimonio a todas luces insatisfactorio.

Los años 1928-1940 constituyeron en muchos sentidos un periodo extraordinario: Marcus R. llegó a la mayoría de edad como artista mientras la ciudad de Nueva York se convirtió en una dinámica capital del arte moderno: dos transformaciones paralelas en el tiempo y precedidas en ambos casos por años turbulentos (1913-1928). Para la escena artística neoyorquina, la exposición conocida como *Armory Show* encarnó una nueva era, fundamentalmente porque supuso la exhibición de alrededor de cuatrocientas obras de artistas modernos europeos (un tercio de todas las obras expuestas) en pleno corazón de Manhattan. Aquella exposición inaugurada el 17 de febrero de 1913 antecedió en seis meses a la llegada a la isla de Ellis de Marcus, su madre y su hermana, los tres últimos miembros de la familia Rothkowitz que el 17 de agosto de 1913 alcanzaron las costas del Nuevo Mundo. La exposición del *Armory Show* fue la primera en que los estadounidenses se veían expuestos a los artistas de vanguardia que habían ido apareciendo por toda Europa, y dejó al público

estupefacto. La abrupta y desordenada presentación de Duchamp, Brancusi, Braque, Gauguin, Kandinsky, Seurat, Van Gogh y Rouault, entre otros,[2] en un país a la zaga de Europa en términos artísticos, produjo todo un cataclismo en la escena artística estadounidense. El titular del *New York Times* fue: «Los cubistas emigran, millares se lamentan».[3]

Mientras Marcus R. se adaptaba a la vida norteamericana en la Neighborhood House y en la Lincoln High School de Portland —ayudado en parte por la generosidad de los judíos alemanes de Oregón—, los círculos artísticos del país, muchos de origen judío- alemán, allanaron el camino a los artistas europeos modernos que verían la luz en Estados Unidos. Los coleccionistas Gertrude y Leo Stein, por ejemplo, se instalaron en París y nada más llegar empezaron a acumular en su hogar de la Rue de Fleurus, en el barrio de Montparnasse, obras maestras de un pionero llamado Cézanne y de artistas jóvenes y prometedores como Picasso y Matisse, cuyo talento reconocieron muy pronto. Con el tiempo, su salón se convirtió en el punto de encuentro de los artistas norteamericanos afincados en París, a quienes transmitieron su pasión por las vanguardias. «Pasaban horas alrededor de una gran mesa [...] examinando carpetas llenas de dibujos de Matisse, de Picasso y de otros artistas y revisando libros ilustrados con espléndidas litografías japonesas. [Poco a poco, aquel lugar se convirtió en] una especie de centro de información internacional que recopilaba ideas para los artistas jóvenes y los aspirantes de todo el mundo. Se entablaban prolongados e intrincados debates [...] con Leo Stein como moderador y sumo pontífice de las artes. En aquel lugar todos se sentían libres para lanzar bombas atómicas artísticas, y por eso se produjeron tantas explosiones cerebrales.»[4] Al otro lado del Atlántico, Alfred Stieglitz exponía desde 1908, en su pequeña galería de Nueva York —situada en el número 291 de la Quinta Avenida y conocida por ello como «la 291»—, obras de Rodin, Matisse, Cézanne y Picasso que el fotógrafo Edward Steichen, entonces residente en París, seleccionaba y transportaba a este elitista enclave europeo de la ciudad.[5]

El *Armory Show* suscitó reacciones encontradas, por expresarlo de forma suave, en el mundo artístico estadounidense y entre el público en general. Desconcertó a algunos artistas, pero quienes amaban el arte de su época la recibieron con un entusiasmo absoluto. Los primeros vieron el *Armory Show*

como un evento funesto, un «viento helado del Este» que, según el artista Jerome Myers, «había soplado sobre nuestros artistas [y] dejado a nuestros críticos aturdidos. Las reputaciones comenzaron a desplomarse y los ingresos, a menguar. Las galerías empezaron a florecer con flores extranjeras. La era del arte moderno había empezado. [...] Mientras los marchantes franceses disponían del mundo como mercado, aquí en Nueva York solo teníamos lo que los franceses nos habían dejado».[6] La exposición se celebró en un momento de intenso debate en la sociedad norteamericana, un periodo marcado por el resurgir del conservadurismo y por un retorno del orden moral. Pero en el lado opuesto, los pintores modernos estadounidenses estaban encantados de descubrir tales maravillas. Entre ellos se hallaba William J. Glackens, quien declaró encandilado:

> Todo lo que merece la pena en nuestro arte se debe a la influencia del arte francés. Nosotros no hemos llegado todavía a tener un arte nacional [...], y mucho me temo que la sección norteamericana de esta exposición parecerá muy insulsa en comparación con la extranjera. Pero es cierto que el arte estadounidense está experimentando un renacimiento. Hay muestras de ello por todas partes. Psicológicamente esta exposición llega en un momento propicio y por eso considero que va a hacernos mucho bien. [...] Puede que el país, en pleno proceso de construcción, no haya tenido tiempo para el arte. Puede que el dios del dinero haya ejercido una influencia excesiva. [...] Y puede que nuestros hombres más vigorosos no hayan tenido tiempo para el arte. Pero inoculad en nuestro arte la energía que se aprecia en cualquier otro ámbito y no me sorprendería que algún día fuéramos los dueños del mundo.[7]

Glackens tenía razón al afirmar que Estados Unidos «no había tenido tiempo para el arte»; de hecho, cuando Marcus R. emprendió ese camino en el año 1923, varias generaciones de artistas norteamericanos ya se habían quejado de la falta de formación en su país, dominado durante mucho tiempo por la cultura de los pioneros y los hombres de negocios. A lo largo del periodo colonial, el trabajo del artista se había considerado como «el de cualquier otra profesión útil [...], como la del carpintero, el sastre o el zapatero, no como una de las artes más nobles del mundo».[8] Su objetivo era documentar la realidad, y sus talentos se utilizaban simplemente para inmortalizar una escena, un rostro, un lugar. Su técnica artística no era más que un medio para alcanzar un fin. Fue solo con la fundación de la primera escuela de pintura paisajista norteamericana, la Hudson River School, hacia mediados del siglo XIX, cuando los artistas de Estados Unidos tomaron conciencia de sí mismos y comenzaron a clamar por su

reconocimiento. Tras la Guerra de Secesión, muchos de ellos viajaron a París para recibir formación en la École des Beaux-Arts y en las colonias de artistas; y, en especial, para ser reconocidos en un país en el que los artistas eran contemplados como héroes.

En las décadas siguientes, gracias a pintores con personalidades combativas y perspicacia política como Thomas Eakins y Robert Henri, el prestigio de los artistas norteamericanos comenzó a mejorar. Sostener su estatus social recién alcanzado era, sin embargo, una lucha constante. ¿Podía sorprender que Marcus Rothkowitz eligiera ser pintor? Socialmente era un rebelde que, tras padecer una serie de contratiempos, había desarrollado una conciencia política precoz y un deseo de desquite. Para él, dedicarse a la carrera artística significaba ingresar en un grupo profesional de marginados con los que podía sentirse identificado. Culturalmente, como tantísimas veces se le había recordado, estaba todavía demasiado influido por Europa por su condición de inmigrante ruso; pero al final aquello que parecía un obstáculo acabó convirtiéndose en una ventaja en el mundo del arte. Bajo la doble tutela de Max Weber (un judío ruso que había asimilado las enseñanzas de París mejor que nadie) y Milton Avery (un estadounidense de pura cepa que abrió el camino al arte moderno en el Nueva York de los años treinta), Marcus Rothkowitz pronto consiguió establecerse.

Weber había llegado a París en septiembre de 1905, con apenas dieciocho años. Por entonces la capital francesa era, según sus propias palabras, «un auténtico crisol de las nuevas tendencias del arte moderno. Eran años de renovación que tenían todas las trazas de un auténtico renacimiento, tanto en lo espiritual como en lo estético [...]. Cézanne era el maestro indiscutible. Jóvenes artistas llegados de todo el mundo se pasaban horas y horas analizando sus colores, su técnica de composición, la fascinante belleza de sus cuadros, la arcaica austeridad de su trabajo. Él recuperó el arte, dándole un sentido nuevo y más rico a la pintura, tanto para nuestra época como para el futuro».[9] Así es que, mientras el pequeño Marcus estudiaba el Talmud en su ciudad natal, Weber, nacido dieciséis años antes en Białystok, en la Zona de Residencia, frecuentaba el salón de los Stein. De todos los estudiantes norteamericanos residentes entonces en la capital francesa, él fue quien más cerca estuvo del joven Picasso, compartiendo su pasión por el arte africano y por Henri Rousseau. Él mismo se encargó del traslado de sesenta y cuatro dibujos de Picasso desde la capital

francesa a la galería 291 de Alfred Stieglitz en Nueva York, en la cual se organizó la primera exposición del genio español en Estados Unidos. Cuando conoció a Rothkowitz conectaron en el acto, pues no en vano ambos venían de la ortodoxia judía y de la Rusia zarista de los pogromos. Weber era un profesor excelente que en sus clases de naturaleza muerta tenía más de cuarenta alumnos, mientras que en las de sus colegas no había más de diez. A sus alumnos les daba infinidad de consejos, que Marcus seguía al pie de la letra. Sugería por ejemplo que se estudiasen las composiciones de Cézanne y la técnica colorista de Matisse y, convencido de que el artista es un profeta, aseguraba que el arte siempre debe ir mucho más allá de la representación de la realidad.[10]

Milton Avery, en cambio, era un pintor autodidacta que mantenía estrechos contactos con la comunidad judía de Brooklyn gracias a su mujer, también judía. Allí se convirtió en el mentor de varios artistas jóvenes, entre los cuales se encontraban Adolph Gottlieb, Barnett Newman, Joseph Solman y Louis Schanker, a los cuales se unió Marcus R. Con su preferencia por las formas estilizadas y por los colores primarios, Avery estaba adoptando las enseñanzas de Matisse y de Cézanne. Bajo su influencia, Marcus R. cambió radicalmente su forma de pintar, y de ahí que más adelante se refiriese a él como un mentor: «Así lo pensábamos muchos de los miembros de las generaciones más jóvenes que nos esforzábamos en encontrar un anclaje. Tal impresión no se tambaleó nunca y se vio reforzada con el paso de las décadas y el paso de las modas».[11]

Avery, que adoptó incondicionalmente las enseñanzas de los pintores modernos europeos, era un ejemplo perfecto de los efectos provocados por el *Armory Show*. Como apunta el historiador del arte Meyer Schapiro, esta legendaria exposición marcó un «tiempo de aceleración», cambió profundamente la ecología del mundo del arte y, en último término, «inculcó en el espectador la conciencia de la modernidad del presente histórico, del presente en marcha, imponiéndole el arte de los españoles, los franceses, los rusos, los alemanes y los ingleses, muchos de los cuales trabajaban en París». Y seguidamente añadió: «El mundo entero pasaba por todo aquello. Estados Unidos y Europa estaban ahora unidos por un destino cultural común, y el mismo arte moderno que se imponía sobre las tradiciones locales era contemplado en esos momentos por espectadores de uno y otro lado del Atlántico».[12] Bloqueado por las estrechas miras del puritanismo de los

primeros pobladores, el mundo del arte se desarrollaba lentamente en Estados Unidos. Si aquellos factores esenciales tan bien observados por Schapiro —el «tiempo de aceleración», la «conciencia de la modernidad», la «concepción universal del tiempo», la «lección de internacionalismo»— llegaron finalmente al corazón del país fue gracias a un grupo concreto de artistas: el de los inmigrantes judíos que, habiendo sido formados en los valores europeos y estando completamente en desacuerdo con las tendencias regionalistas en materia artística, no tuvieron más remedio que adoptarlos. No es extraño que Marcus R. fuera uno de aquellos artistas.

La década de 1930 fue indudablemente la más importante para las artes visuales de Estados Unidos. En noviembre de 1929 se inauguró el Museo de Arte Moderno y su joven director, Alfred H. Barr, que había recorrido Europa de cabo a rabo y escudriñado sus museos, se disponía a presentar aquel nuevo espacio experimental en el corazón de Manhattan. Para sembrar las semillas de la modernidad europea en su propio país, no favorecería a los artistas estadounidenses ni a los artistas de ningún país en particular. Pero su visión decididamente moderna y su deseo de formar una colección permanente en una institución que constituyera «un espacio transnacional de las diversas expresiones culturales» impulsó la aceptación de los artistas estadounidenses en el mundo del arte.[13] Sin embargo, críticos y artistas locales atacaron fieramente las elecciones artísticas de Barr, porque consideraban que a ellos se los ninguneaba. En 1936, tras la clausura de la exposición *Cubism and Abstract Art*, miembros del grupo Artistas Abstractos Americanos organizaron un piquete a las puertas del MoMA. «¿Cómo puede el Museo de Arte Moderno decir que es moderno? —inquiría uno de sus panfletos—. Afrontemos los hechos. Se supone que el museo debe exponer el arte de nuestra época. Pero ¿la época de quién? ¿De Sargent, Homer, Lafarge y Haranett? ¿O de Picasso, Braque, Léger y Mdrian? ¿Cuál es su época? Si es la época de los herederos de Sargent y Homer, ¿entonces dónde están los herederos de Picasso y Mondrian? ¿Dónde está el arte abstracto norteamericano? ¿No debería el concepto de modernidad incluir también a la vanguardia?»[14] Marcus Rothkowitz se educó artísticamente en aquella enciclopedia del arte moderno que Alfred H. Barr había reunido en el MoMA —gracias a exposiciones históricas de primera línea como *Cubism and Abstract Art*, de 1936, y *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, de 1938—, pero

además se había beneficiado del acelerado proceso de transformación que atravesaba Nueva York, que en solo diez años se convirtió en la capital mundial de la modernidad. En 1939, Hilla Rebay amplió aún más el campo de las nuevas tendencias con la inauguración, entre la Cincuenta y cuatro y la Quinta Avenida, del Museo de Arte No Objetivo, en el que exponía obras de Kandinsky, Mondrian y Klee pertenecientes a la colección de Solomon R. Guggenheim.

Hacia esa misma época, un proyecto nacional iniciado por el presidente Roosevelt y estimulado por la crisis económica de 1929, empezó a promover en la región central de Estados Unidos una cultura artística de carácter netamente local. A la modernidad de influencia europea que el MoMA auspiciaba, se respondía ahora con un estilo más nostálgico de raíces americanas; dos dinámicas antagónicas y sin embargo complementarias que se desarrollaron simultáneamente en territorio americano. El 5 de septiembre de 1938, la Works Progress Administration abrió más de ciento cincuenta centros artísticos a lo largo de todo el país, una iniciativa inédita en la historia americana que permitiría introducir en el mundo del arte a un público de más de cuatro millones de personas; es decir, aproximadamente la misma audiencia que la registrada conjuntamente por el MoMA y el Metropolitan Museum of Art durante esa misma década. Se crearon 42.406 pinturas y más de 1.150 murales para decorar un total de 13.458 edificios públicos. Tal y como había previsto George Biddle, el consejero del presidente, estos murales, que representaban de manera emblemática la «democracia en el arte» soñada por Roosevelt, serían con el tiempo las creaciones preferidas de los norteamericanos. Marcus Rothkowitz participó en este programa entre junio de 1936 y agosto de 1939. Ganaba entre 91,10 y 103,40 dólares, a cambio de entregar las pinturas de caballete que producía en unas sesenta horas de trabajo al mes. Por esa misma época, Jackson Pollock ayudaba a Thomas Hart Benton en la ejecución de sus grandes frescos realistas; Willem de Kooning colaboraba con Fernand Léger en un proyecto similar, y hasta Orson Welles enseñaba Shakespeare a los niños de Harlem, contribuyendo así a aquella década heroica en la que establecimientos públicos de todo tipo —estafetas de correos, estaciones de tren, aeropuertos, escuelas, universidades, edificios federales— estaban cubiertos de representaciones gloriosas de la historia de Estados Unidos. Gracias a este revolucionario programa, el artista norteamericano sería por fin considerado un ciudadano útil,

incluso en tiempos de crisis económica.

Siguiendo la misma línea, en noviembre de 1931 se fundó en Nueva York otro centro artístico, el Whitney Museum, consagrado al arte estadounidense contemporáneo. La colección de este museo la había reunido en su integridad Gertrude Vanderbilt Whitney, una artista y mecenas que había estudiado escultura en Europa con el maestro Rodin. «Si durante todos estos años he coleccionado obras de artistas estadounidenses es porque estoy convencida de que son dignas de atención y porque creo en el talento de nuestros creadores. Ahora haré que la colección sea el núcleo de un museo dedicado en exclusividad al arte estadounidense; un museo que evolucionará y se desarrollará a medida que lo haga nuestro país.»[15] Por su parte, Marcus R. se benefició en su carrera artística de este momento propicio para las artes, ya que pudo sacar partido de los efectos combinados de ciertos elementos endógenos propios de la sociedad estadounidense (la dinámica de la sociedad civil, así como su proyecto educativo, filantrópico y fiscal) y de factores exógenos ligados a los cambios políticos y demográficos que se habían producido paralelamente en la mayor parte de los países europeos.

«¿Cuántas galerías teníamos en la ciudad?», se preguntaba el pintor Joseph Solman acerca del Nueva York de la década de 1930. «¿Dieciséis en total? Pues bien, la inmensa mayoría solo vendían obras de los maestros antiguos. Así que lo único que podíamos hacer nosotros era reunirnos de vez en cuando, visitarnos los unos a los otros, tomar café juntos, en fin, ese tipo de cosas.»[16] Pese a los cambios en curso, los artistas de la ciudad seguían desesperadamente aislados. Por eso surgió The Ten, un grupo formado en realidad por nueve artistas que, según Solman, «llevaban sobre sí la marca de los excluidos y que estaban desamparados en la escena artística [...] en una época en que el término “expresionista” era subversivo».[17] De hecho estaban más ligados por su proyecto social que por unos principios estéticos compartidos, y por esa razón, en 1936, Ilya Bolotowsky y Louis Schranker, dos de los miembros de The Ten, fundaron un grupo paralelo, el de los Artistas Abstractos Americanos, con la finalidad de hacer más visible el arte abstracto en aquella época dominada por el realismo socialista y el regionalismo. The Ten pretendía, por encima de todo, afirmarse como grupo artístico frente a los artistas que las galerías tradicionales habían decidido promover. «Todo empezó porque las galerías exponían a

demasiados artistas que no nos gustaban: había en ellas un exceso de pinturas oscuras y románticas —firmó Solman—. Nosotros pensábamos que había más verdad en nuestros dibujos [...] y que nuestra obra era mucho mejor.»[18]

Cuesta captar la esencia de este grupo de nueve artistas —todos ellos hombres, todos inmigrantes de la Europa del Este de primera o segunda generación, todos comprometidos políticamente e implicados en la enseñanza o la escritura—, que incluía a Marcus Rothkowitz, Ben-Zion Weinman, Ilya Bolotowsky, Adolph Gottlieb, Louis Harris, Yankel Kufeld, Louis Schanker, Joseph Solman y Nahum Tschacbasov. Antes de que decidieran unir sus fuerzas —a pesar de su increíble variedad de estilos y proyectos— para hacer frente a los marchantes y a los museos, se reunían para hablar de Matisse, Cézanne, Soutine y Picasso. Hostiles a las instituciones establecidas y unidos por afinidad social, este grupo de rebeldes desconcertaba a los críticos de la prensa, que no consiguieron entenderlos y que en algunos casos consideraron más fácil desestimar sus obras sin más contemplaciones. «Quizá se puedan agrupar de una forma vaga como “expresionistas” —escribió un crítico del *New York Times*—. Pero las imágenes de sus cuadros provocarán una apoplejía a cualquiera que tenga un mínimo nivel académico. Aun deseándoles todo el éxito en su lucha por la individualidad, personalmente considero que en la mayor parte de sus obras hay mucha oscuridad innecesaria y demasiada distorsión sin ningún sentido.»[19] Otros trataron de atacarlos por medio de la ironía. «The Ten (que son nueve, pero siempre en busca de una décima mano) relanza el expresionismo en su primera exposición colectiva en la galería Montross —informó el *New York Post*—. La mayoría de estos artistas aún no están preparados para exponer. Louis Schanker y Louis Harris son posiblemente los más avanzados. Bolotowsky, Tschacbasov y Solman podrían apuntarse pronto algunos tantos. Rothkowitz, en cambio, aún da bastantes bandazos.»[20]

Después de haber atacado a las galerías, The Ten se volvió contra el mismo Whitney, exponiendo en las Mercury Galleries tres días antes de la inauguración de la Bienal del Whitney en 1938. Teniendo el arte regionalista como objetivo principal de sus críticas, este colectivo de artistas lamentaba la situación en que se encontraba el público de la época: «Gracias a que los museos han definido dogmáticamente el “arte contemporáneo norteamericano” como un arte figurativo volcado en el color local, el público tiene hoy un concepto puramente

provinciano de lo americano, considerando lo contemporáneo como un rasgo estrictamente cronológico».[21] Pero una vez que dejaron a un lado a sus enemigos, The Ten intentó definir sus propios principios estéticos: «Durante cuatro años, The Ten ha expuesto como si fuera un grupo organizado [...]. Se les ha llamado expresionistas, radicales, cubistas y experimentales. De hecho, son experimentadores por naturaleza y, por ello mismo, muy individualistas».[22]

Posteriormente, se volcaron en la escena artística neoyorquina con una serie de ataques sistemáticos, hasta que finalmente se vieron enmarañados en un nuevo conflicto con la última sala donde habían expuesto, las Mercury Galleries, a las que decidieron abandonar. Por lo visto, fueron Rothko y Gottlieb quienes escribieron la seca misiva en la que ponían fin a su relación con la galería: «Señores: siento informarles de que The Ten no podrá exponer en su galería durante el resto de la temporada. Desde que inauguramos nuestra exposición en las salas de su galería han surgido ciertos problemas de reorganización que nos han obligado a abandonar todas las actividades expositivas que teníamos previsto para la presente temporada. Esperamos que no tengan ninguna dificultad en acomodar las exposiciones que consideren convenientes en el tiempo que pensaban adjudicarnos».[23] Los directores, Sidney Paul Schectman y Bernard B. Braddon, respondieron filosóficamente y desestimaron el sentimiento de rechazo de los artistas: según los galeristas, lo que sucedía es que The Ten estaba celoso del Whitney Museum, de las «brillantes exposiciones» que organizaba, de los «famosos que lo visitan» y de sus «refinadas inauguraciones», mientras que «ellos, fueran a donde fueran, seguían a la intemperie, sin reconocimiento, a la espera de obtenerlo algún día».[24] El grupo prosiguió su arduo camino con una última parada en la galería Bonestell hasta que finalmente en 1940 se disolvió. Vista en retrospectiva, no puede negarse la ironía de su situación. Y es que, pese a todas aquellas manifestaciones escandalosas con las que pretendían sacudir a las instituciones artísticas conservadoras que estaban volcadas en Europa, The Ten siguió siendo una voz que clamaba en el desierto. Pero ¿y si fue precisamente la indiferencia y la pasividad hacia el arte en un país marcado por el filisteísmo durante tantísimo tiempo lo que desencadenó la virulencia de The Ten?

En ese periodo (de 1928 a 1939), Rothkowitz produjo acuarelas de paisajes, *gouaches* y pinturas al óleo que representaban enigmáticas figuras de aspecto

espectral. Empezaron siendo enormes manchas de color, elefantinas e informes que aparecían amontonadas en extrañas escenas, pero con los años fueron alargándose, aunque manteniendo su aislamiento y su distorsión, como en las obras de Soutine y los expresionistas alemanes. Es sabido, y en esto coinciden todos los expertos, que Marcus Rothkowitz nunca fue un gran dibujante, y en ocasiones incluso podía parecer algo torpe en la ejecución de sus pinturas al óleo. «Aunque representa principalmente la figura humana —apuntaba el crítico de arte del *New York Sun*—, su sugerente estilo, que se apoya sobre las manchas de color pero sin conferirles una forma definida, parece más apropiado para el paisaje y la acuarela.»[25] Detengámonos por un momento en dos de las obras más elaboradas de este periodo: *Street Scene*, de 1936, y *Entrance to Subway (Subway Station/Subway Scene)*, de 1938 (lámina 2). Se trata de dos obras monocromas, la primera de color beige y la segunda resaltada con algunas líneas verticales azules, como si fueran dos «instantáneas» de una escena silenciosa y bien representada, en las que el artista, luchando por trascender la banalidad de la escena, orienta a sus espectrales personajes hacia una interacción controlada con el entorno, evitando el caos que suele observarse en la calle o en el metro.

Unos días después de que Franklin Roosevelt ganase sus primeras elecciones presidenciales en noviembre de 1932, el artista se casó con Edith Sachar, una joven judía de origen ruso a quien había conocido en el *camping* de Hearthstone Point. Pero esta unión no duró y acabaron divorciándose ocho años más tarde. Entretanto, sin embargo, Marcus Rothkowitz había conseguido tanto estabilidad económica como madurez intelectual gracias a su empleo como profesor en la School Academy del Centro Judío de Brooklyn, cargo que desempeñó entre 1929 y 1952. Es en esta escuela progresista, adscrita a las teorías del filósofo John Dewey, donde Rothkowitz pudo desarrollar sus propios pensamientos políticos y donde hará que la experiencia estética tal y como la concebía Dewey —una experiencia «de unidad y totalidad» porque justamente se liberaba «de las fuerzas que impiden y confunden su desarrollo como experiencia»—[26] sea una de las líneas centrales de su labor docente, dirigida a niños de todas las edades. «La pintura es simplemente un lenguaje tan natural como el canto o el habla», escribió en la revista del centro, donde se explayó también sobre su método didáctico, que concebía como una actividad fundamentalmente política.

> Es un método que permite registrar de manera visible nuestra experiencia, visual o imaginativa, coloreada con nuestros sentimientos y reacciones personales, con la misma sencillez y franqueza con que lo hacemos con el canto o el habla. [...] La función del profesor consiste en estimular y mantener su emoción inicial [la de los niños] [...] y, sobre todo, inspirarles siempre confianza en su trabajo, con sumo cuidado de no imponer normas que puedan inducir al estancamiento de la imaginación y a la repetición.[27]

De hecho, al sacar a la luz el talento de sus alumnos, el profesor Rothkowitz establecía paralelismos sorprendentes —«existe una analogía entre el arte de los niños y las obras que se han sucedido a lo largo de la historia del mundo y que la sociedad reconoce como arte»— o formulaba preguntas espinosas —«¿es el niño un loco?, ¿el loco es infantil?, ¿intenta Picasso ser un poco ambas cosas?»—, antes de concluir que «todos ellos utilizan los elementos básicos del habla».[28] Sus observaciones remitían en cierto modo a las de Alfred Stieglitz, quien desde 1908 había expuesto en sus galerías obras de arte creadas por niños y enfermos mentales, así como las ilustraciones eróticas de Auguste Rodin. Durante esta primera fase artística, el pintor Marcus Rothkowitz llevó adelante un complejo proyecto social en el que el arte no es sino el vehículo de un nuevo sistema de valores políticos y en el que la transmisión del conocimiento seguía los principios éticos de la educación judía.

Llegados a este punto, parece pertinente plantearse una pregunta que afectará a toda la carrera de Marcus R., y es que, si en el curso de los siglos anteriores los judíos habían estado ausentes de la escena artística, ¿por qué cuando aparece la abstracción surgen de pronto tantos coleccionistas, críticos, artistas y marchantes judíos que descubrieron, apoyaron e incorporaron a los primeros artistas modernos? Leo Steinberg propuso una explicación: «Las prácticas religiosas judías, al igual que la pintura moderna, están notablemente desprovistas de contenido figurativo, [lo que] tal vez explique por qué a muchos judíos jóvenes les parece fácil convertirse en pintores modernos».[29] Es innegable que los judíos contribuyeron de manera considerable a extender el arte moderno en Estados Unidos. Según Yuri Slezkine, aquellos jóvenes artistas fueron tan fructíferos en todas sus iniciativas modernas que no puede sino calificárselos de «inquietos» en el contexto del arte estadounidense.[30]

Entre los coleccionistas se encontraba la familia Stein, que incluía a Leo y Gertrude, así como a su hermano Michael y su esposa Sarah, una amiga de Matisse que había creado una escuela en torno al maestro francés. Luego estaba

Alfred Stieglitz, cuya familia, como la de los Stein, había abandonado Alemania para instalarse en Estados Unidos en 1849. En cierto sentido, los Stein eran los equivalentes perfectos de los Stieglitz. Pertenecían a la misma generación, habían hecho fortuna en Estados Unidos durante la Guerra de Secesión y habían criado a sus hijos en Europa (los Stieglitz en Berlín, los Stein en Viena). Ambas familias sentían la misma presión por la educación superior, y ambas tuvieron la misma riqueza cultural, una amalgama de admiración por el viejo continente y devoción por Estados Unidos. También estaban los Guggenheim, cuyo Museo de Pintura No Objetiva se convertiría en 1953 en el museo Guggenheim. Y los Warburg, cuyo hijo Eddie se convirtió en miembro del patronato del MoMA y ofreció su domicilio privado de la Quinta Avenida al Museo Judío. Por último, estaba Paul Sachs, descendiente de banqueros y fundador del renombrado programa de estudios museísticos de Harvard, que educó a varias generaciones de directores de museos, empezando por Alfred Barr. «Se diseñó con el objetivo de implantar unos determinados criterios académicos para los futuros empleados de museos, para educar su mirada de manera que se les pudiera ayudar a ver.»[31] Su ambición era nada menos que crear una nueva profesión y educar a aquellos a los que llamaba «*connoisseurs*-eruditos».[32] Pretendía que este nuevo norteamericano, este nuevo guía, fuese «primero y ante todo un erudito general y bien formado, luego un lingüista y, a su debido tiempo, un especialista».[33] Del mismo modo, los nuevos museos de la Norteamérica del siglo XX dejarían de quedarse anquilosados como una especie de «cueva de Alí Babá» y comenzarían a transmitir un auténtico «proyecto educativo».[34] A este respecto, la poderosa red de judíos alemanes desempeñó un papel esencial en el ámbito de los museos estadounidenses.

También había críticos, entre ellos el historiador Meyer Schapiro, profesor de la Universidad de Columbia. Al igual que Steinberg, Greenberg, Rosenberg, Hess, Rosenblum y algunos más, Schapiro seguiría la carrera de Rothko en los años siguientes. Y por último estaban los artistas. Dado que rechazaban el enfoque regionalista mayoritario entre los artistas del país, no podían definirse a sí mismos en términos nacionales. Por eso se presentaron a sí mismos como pintores internacionalistas y cosmopolitas, como unos artistas más libres y mucho más abiertos a incorporar las lecciones interculturales de las vanguardias europeas. Cuando los regímenes fascistas empezaron a decapitar estos nuevos

movimientos artísticos (con la clausura de la Bauhaus en 1933 y el montaje de la exposición *Entartete Kunst* [Arte Degenerado] en Múnich en 1937), grandes artistas como Josef Albers y Piet Mondrian se dirigieron a Estados Unidos, y los artistas judíos norteamericanos los recibieron con los brazos abiertos. A medio camino entre los artistas modernos europeos y sus compañeros estadounidenses, ellos fueron una especie de «agentes» ejemplares.

En cuanto a Mark Rothko, gracias a su inteligente inserción en algunas organizaciones de la comunidad judía y a su talento para captar las tendencias de su época, se convirtió en uno de los actores principales de la lucha social de los artistas norteamericanos, y su propia metamorfosis se benefició de la singular transformación que experimentó entonces el mundo del arte en Estados Unidos.

5

En busca de una nueva edad de oro (1940-1944)

¿Por qué escribió Rothko el libro? ¿Y por qué nunca lo acabó?

CHRISTOPHER ROTHKO

El arte no es solo una forma de acción. Es una forma de acción *social*.[*]

MARK ROTHKO

Los años cuarenta del siglo XX fueron años cruciales para Rothko. En menos de una década, el pintor pasó por diversas etapas estilísticas antes de que se revelara de una vez por todas la maravillosa potencia de su lenguaje pictórico. A un ritmo sin precedentes en la historia del arte, su pintura mutó de figurativa a mitológica en 1940, luego a surrealista en 1944, al estilo multiforme en 1946 y, por último, a la abstracción cromática en 1949. Sin embargo, este periodo capital en su carrera empezó curiosamente con un «bloqueo de pintor» que duró más de un año. Rothko tenía treinta y seis años en ese momento, unas entradas cada vez mayores y una mirada ardiente e intensa atenuada por sus gafas de lentes gruesas. Hombre alto e imponente, era según todas las opiniones poco atlético (en 1941 fue declarado «no apto para el servicio militar»). Solía llevar camisa y corbata incluso cuando trabajaba en su estudio. Desestabilizado por la mediocridad de los círculos artísticos de Nueva York, por la gradual desintegración de The Ten, por su rechazo por parte del ejército, por su tambaleante matrimonio y por los acontecimientos políticos de Europa que desembocarían inexorablemente en la Segunda Guerra Mundial, Rothko se sintió

en lucha. Tras la firma del pacto germano-soviético y la invasión de Polonia por parte de la Unión Soviética en septiembre de 1939, dimitió del Congreso de Artistas Americanos por su apoyo a la Unión Soviética y poco después fundó junto con otros artistas la Federación de Pintores Modernos.

A través de esta última, Rothko siguió expresándose políticamente, sobre todo en el marco de sus organismos de mayor influencia: el comité de exposiciones, el comité de afiliados y el comité cultural, cuyo presidente era su amigo Adolph Gottlieb. En la Exposición Universal de Nueva York, que tuvo lugar desde mayo de 1939 hasta finales de octubre de 1940 en el parque Flushing Meadows de Queens, Rothko expuso su obra en el marco de la exposición *American Art Today.* Celebrada en las veintitrés galerías de la elegante rotonda del pabellón de arte norteamericano, construido por los arquitectos Frederick Ackerman, Joshua Lowenfish y John Van Pelt, la exposición ofrecía un espacio ideal para presentar pinturas. Su folleto proclamaba pomposamente: «Aquí se encuentran los materiales, las ideas y las fuerzas en acción de nuestro mundo. Estas son las herramientas con las que debe construirse el Mundo del Mañana. Todas son interesantes, y se ha realizado un gran esfuerzo para disponerlas ante ustedes de forma atractiva. El conocimiento del presente es la mejor preparación para el futuro».[1]

No obstante, esta fanfarria que proclamaba un futuro radiante no podía salvar a un hombre en crisis. ¿Cómo llegó Rothko a salir de tal agujero? En una muestra más de reinvención personal, decidió dejar de pintar y, tal como dijo a sus amigos, se dispuso a «escribir un libro». El manuscrito, sin embargo, cayó en el olvido y no vio la luz hasta más de sesenta años después, cuando su hijo Christopher lo volvió a encontrar en el año 2004. «¿Por qué escribió Rothko el libro? —se pregunta Christopher en la introducción—. Mi padre fue un pintor de principio a fin. [...] Por lo tanto, dejar el pincel después de casi veinte años para dedicarse a escribir fue una decisión muy radical. [...] Su pintura siempre fue, y nunca dejó de serlo, una pintura de ideas. La escritura del libro era simplemente una forma distinta de traerlas al mundo.»[2] Al transcribir, prologar y publicar aquellas páginas olvidadas con el título de *La realidad del artista*, Christopher no solo sacaba a la luz un manuscrito desconocido; además nos hacía llegar la voz del Mark Rothko de hace sesenta años, por lo que en cierto modo estaba dando una nueva vida a su padre.[3]

«¿Cuál es la idea que la mayoría de la gente tiene de los artistas? Si reunimos mil descripciones, el balance final es el retrato de un inútil: se le considera infantil, irresponsable, ignorante o estúpido en los asuntos prácticos de la vida», declara un enfurecido Mark Rothko en las primeras líneas del libro.[4] Aunque en su diatriba sobre el estatus social del artista comienza haciendo referencia a su propia época, luego amplía progresivamente el análisis hasta abarcar un amplio abanico de culturas y periodos de la historia, apoyándose para ello en reflexiones de grandes maestros del pasado como Leonardo da Vinci y Giotto. Por aquellos días, Rothko leía y trabajaba con pasión en su libro. Moviéndose entre las distintas épocas históricas y los espacios geográficos trataba de dar carta de naturaleza a una geopolítica del arte desarrollado a lo largo de la historia (en Bizancio, en Egipto, en Holanda, o en el Renacimiento florentino). Después de la decepción y las traumáticas experiencias sufridas en Portland y en Yale, después de haberse enfrentado tanto a los pintores regionalistas como a las galerías y museos neoyorquinos, Rothko daba ahora rienda suelta a su pasión por el arte a través de la escritura. Presentándose a sí mismo como un dramaturgo y hasta como el gran redentor de la causa del artista, Rothko ponía en escena a los pintores del pasado que, desde su punto de vista, muy a menudo se veían constreñidos por unas sociedades dogmáticas y autoritarias, asfixiados por normas y costumbres que los oprimían. «La mayoría de las sociedades del pasado exigían del artista que reflejara los conceptos de verdad y moralidad de la época. [...] La autoridad formulaba reglas y el artista obedecía.»[5] Pero «la historia del arte —continuaba Rothko— es la historia de hombres que en su mayor parte han preferido el hambre al sometimiento».[6] «Y [así] vemos que Ingres, David, Corot, Manet, Courbet y Delacroix batallaban contra la indiferencia mordaz del pueblo o contra su hostilidad.»[7] Cuando más adelante describe la sociedad actual, Rothko presenta al artista como un ciudadano responsable y exigente que no duda en levantar la voz para exigir aquello que le corresponde y que nunca se deja someter. «Hoy día, en lugar de una voz hay docenas que proclaman sus demandas. [...] Para el artista, hoy no puede haber ni conformismo ni engaño.»[8]

Por lo tanto, el primer descubrimiento intelectual de Rothko en 1940 era algo muy bueno: que la época del artista pasivo y sometido a la autoridad había llegado a su fin. Su segundo hallazgo, en cambio, era mucho menos positivo:

que los coleccionistas y mecenas que habían impulsado a varias generaciones de artistas en las diversas edades de oro que ha conocido la historia del arte eran completamente desconocidos en la sociedad estadounidense, mucho más dispuesta a ensalzar a los hombres de negocios y a los pioneros que a los propios artistas. Pero lo que más le dolía a Rothko desde el punto de vista profesional era la indiferencia de sus conciudadanos con respecto a las artes, a tal punto que a veces se dejaba llevar por la nostalgia: «Los artistas realmente afortunados fueron los que vivieron en la edad de oro de Pericles, o los que fueron sufragados por los mercaderes ilustrados del Renacimiento o por los poetas-soldados iconoclastas del Trecento».[9]

> Obviamente —escribe—, no podemos menos que mirar con envidia a aquellas sociedades en donde, en el lapso de un siglo, o incluso menos, apareció una serie de genios que donaron a la humanidad un placer sin límites y que hicieron de los lugares dentro de los cuales trabajaron sinónimo de los grandes logros culturales [...]: la Grecia de Pericles, o la Florencia de Giotto, o el París de las catedrales. [...] Todas estas constituyen para nosotros edades de oro, y nuestro deseo por alcanzar una equivalente no es menos fuerte a pesar de que dudemos de su posibilidad.[10]

En un singular ejercicio de descentramiento espacio-temporal, Rothko se dispone a revisar, desde su gigantesca y solitaria fortaleza, la experiencia de sus antecesores y colegas en el mundo del arte, al mismo tiempo que examina las bases de la cultura occidental desde una perspectiva universal. Erudito radical pero disciplinado, sabe valerse de las herramientas retóricas del Talmud y de su tradición de estudio para mantener una serie de estimulantes conversaciones con una amplia nómina de grandes hombres del pasado: Platón y Nietzsche, Shakespeare y Miguel Ángel, Freud y Jung. Propuestas como esta son las que hacen concluir a Christopher Rothko que su padre pertenece a «la tradición artística pero con una diferencia: él es un intelectual y quiere que sus opiniones se tomen muy en serio». Aunque es cierto que esta postura podría indicar que el artista tenía bastante confianza en sus ideas, no es menos cierto que también nos muestra una auténtica inseguridad, provocada por «su falta de reconocimiento» como artista.[11] ¿Qué es lo que llevó a Rothko a mantener aquellas conversaciones ficticias con algunos de los grandes pensadores occidentales en aquellos años de guerra mundial? ¿Trataba quizá de reafirmar para sí mismo la continuidad de una tradición intelectual que ahora se veía amenazada? Como muy agudamente ha observado su hijo, Rothko consideraba que él se hallaba en

el lado de la tradición y no en el de la innovación como se podría haber pensado: «Sorprende que este artista, que rompió drásticamente con la tradición precedente, se considere a sí mismo un continuador de la tradición artística occidental más que un vanguardista».[12]

Algo más adelante, valiéndose de metáforas botánicas y de referencias a un modelo pionero de historia transnacional, Rothko analiza los diversos factores que han contribuido a crear una «ecología del mundo del arte»: «La historia de muchos artistas es más un desafío a las prescripciones y proscripciones del entorno que una sumisión a ellas [...]. Y como una planta, el artista está expuesto cada día a un millón de factores que podrían provocar su destrucción. La planta, al igual que el artista, debe superar esas exigencias ambientales si quiere sobrevivir».[13]

Tanto por su educación talmúdica como por su formación intelectual americana, en sus conflictos con las instituciones Rothko siempre se dirigía a sus adversarios por escrito (componiendo ensayos filosóficos, poemas, artículos, obras de teatro), como debe hacer todo buen intelectual judío respetuoso con el Libro. Después de haber abandonado Yale en 1921, desencantado con aquella institución que no respetaba su compromiso educativo, decide consagrar su vida al arte por razones que podríamos considerar de índole social y política. Él no se embarcó en las artes plásticas por mor de una educación artística tradicional que podría llevarle a descubrir su talento (como sucedió, por ejemplo, en el caso de John Singer Sargent), sino porque creía que el papel social del artista es el que mejor sustentaría sus proyectos. Además como artista podría formarse una identidad auténtica en el panorama social estadounidense y, haciendo su propia apuesta sartriana *avant la lettre*, construir una persona que no estuviera encadenada a filiaciones étnicas ni religiosas.

> Por lo tanto, el hecho de que un hombre haya sido rico o pobre —apunta Rothko acerca del Artista con mayúsculas—, que haya vivido en un piso o en las montañas, que haya sido tímido o atrevido con las mujeres, o que sus padres hayan heredado rasgos asociados a climas cálidos o templados o a los atributos que consideramos propios de las razas latinas o anglosajonas, podría explicar el porqué de esta o aquella peculiaridad en el papel que el artista ha desempeñado dentro del contexto de la continuidad plástica. Sin embargo, a pesar de las peculiaridades, el artista funciona de manera definitiva o inexorable desde el interior del proceso plástico, y no existe otra alternativa.[14]

La visión de Rothko acerca de la historia del arte puede compararse a la

Hegel: el arte vive a través del artista conforme a un propósito final, y evoluciona en cada generación, porque «el arte, al igual que el pensamiento, tiene su propia vida y sus propias leyes».[15] El artista desempeña «una función doble»: «la de afianzar la integridad del proceso de expresión personal en el lenguaje del arte y la de proteger la continuidad orgánica del arte en relación a sus propias leyes».[16] Y es esa misión lo que, según Rothko, *inmuniza* al artista contra los prejuicios de una sociedad materialista, ya que el arte, aparte de satisfacer la «necesidad biológica de expresarse» que tiene todo ser humano, es algo más que «una forma de acción»: es también «una forma de acción *social*».[17] Por consiguiente, la capacidad del artista para traspasar fronteras culturales y geográficas no está directamente relacionada con la internacionalización del mercado o con la llegada de los pintores europeos a Estados Unidos, sino más bien con su papel de transmisor de la modernidad. Al contemplar el asunto desde este horizonte temporal, Rothko consigue además liberarse del peso de su asfixiante realidad social. ¿Podría ser esta la razón por la que decidió americanizar su apellido, como tantos otros inmigrantes judíos, pero optando por «Rothko», un patronímico más opaco y mucho menos identificable en términos raciales que el de «Roth», el apellido que habían escogido sus hermanos?

A lo largo de su libro, Rothko manifestaba, por primera vez en su vida, el profundo apego que sentía por el Viejo Mundo; y lo hacía justo cuando Europa estaba a punto de asistir a las mayores atrocidades de su historia. La lista de los acontecimientos registrados en 1940 habla por sí sola. El 9 de abril, la Alemania nazi invadió Dinamarca y Noruega; y el 10 de mayo ocupó Holanda, Bélgica y Luxemburgo. Poco después, el ejército alemán se dirigió a Francia y el 14 de junio de 1944 ocupó París. Obsesionado con Europa, Rothko desarrolló su idea de la dimensión intelectual del artista como si fuera un talismán. «Mi padre escribió el libro porque en ese momento no era capaz de expresar en su pintura las ideas contenidas en el libro de una manera que le fuese satisfactoria —explica Christopher Rothko—, y abandonó el libro porque su pintura vivió un resurgimiento y [entonces] pudo expresar esas ideas de manera más eficaz a través de su arte que por medio de las palabras.»[18] Y así es como, al final de este viaje prometeico por el mundo de las ideas, después de haberse dedicado todo un año a la escritura, Rothko salió fortalecido y, recogiendo «la gran antorcha de la tradición artística europea», volvió a pintar.

No es extraño entonces que los nuevos cuadros creados por Rothko a finales de 1940 tengan como referente explícito la tradición europea. Pero él no va a pintar la Europa de su época, sino su Europa natal, la Madre Europa, la cuna de la civilización. De hecho, los títulos que puso a los cuadros de aquella época estaban inspirados en la mitología griega, egipcia y mesopotámica y, en menor medida, en algunos temas cristianos, como sucedía, por ejemplo, en *Antígona* y *Crucifijo*, ambos de 1941. ¿Deberíamos sorprendernos por encontrar un título como este último, *Crucifijo*, en un antiguo alumno de *jéder*, en un intelectual que nunca abominó de sus raíces judías? Influido por la lectura de *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche y de *La rama dorada* del antropólogo escocés sir James Frazer —uno de los primeros estudios de religiones comparadas en el que se sostenía que no existe una ruptura tajante entre los mitos paganos y los «mitos» de las nuevas religiones monoteístas—, Rothko volvió a la pintura con un espíritu radicalmente distinto: a partir de ahora va a situar sus creaciones en un marco cultural mucho más amplio, en el que se vale tanto de la mitología griega como de las referencias cristianas.

Aunque inspiradas en mitos antiguos, las obras de Rothko no solo explotan el recuerdo del pasado: también latía en ellas la inquietud por el futuro. El artista concedía cada vez más atención a temas como el destino, la trascendencia y lo que el filósofo Walter Benjamin, fallecido trágicamente en septiembre de 1940, describía como «una sola y única catástrofe», ese «huracán que nosotros llamamos progreso».[19] «La materia prima de este cuadro procede de *La Orestíada* de Esquilo —escribe a propósito de *The Omen of the Eagle* [El presagio del águila, 1942]—. [Pero] no trata sobre esta historia en concreto, sino simplemente sobre el espíritu del mito, sobre lo que está presente en todos los mitos de todos los tiempos. Habla de un panteísmo en el que el ser humano, el pájaro, el animal y el árbol —lo conocido y lo cognoscible— se funden en una única idea trágica.»[20]

Detengámonos un momento en *The Omen of the Eagle*. Se trata de una pintura construida a base de frisos que se superponen: primero aparece una hilera de cinco cabezas de cabellos rizados, luego una segunda formada por dos águilas posadas sobre una columnata y, por último, debajo de ellas, vemos un cúmulo de

pies y pezuñas. Recordemos que, desde el punto de vista temático, está inspirada en un episodio de *La Ilíada* en el cual se relata cómo la armada griega, a la espera de partir hacia Troya, llega a ver dos águilas lanzándose sobre una liebre preñada, presagio de la victoria de los dos «reyes águila» (Agamenón y Menelao). Tras este augurio, Agamenón accede a sacrificar a su hija Ifigenia, convencido de que esa es la única manera de que sus naves puedan al fin salir a la mar, aunque ello no le librará de ser asesinado por su propia esposa, Clitemnestra. Rothko, sin embargo, no quiso ilustrar esta dramática historia en sentido literal, sino únicamente aludiendo a su sentido general. A nadie se le escapaba que, en 1942, el águila era el símbolo nacional nazi, de manera que el espectador necesariamente tenía que entender aquel funesto presagio que la pintura representaba. De hecho, Rothko no fue el único que recurrió a los mitos de la Antigüedad para referirse a la Segunda Guerra Mundial. En el París ocupado por los nazis, Jean-Paul Sartre se sirvió en *Las moscas* del mito de Orestes para denunciar «esa complacencia en los remordimientos y en la vergüenza» que el mariscal Pétain propiciaba bajo el gobierno de Vichy.[21] Efectivamente, Orestes se nos presenta como un héroe solitario y libre que, en virtud de un acto de realización personal, consigue librarse de la «mala fe» con que ha obrado en el régimen político de su época. A Rothko, igual que a Sartre en Francia, se le malinterpretó en su momento, como prueba la mordaz reacción del crítico del *New York Times*, Edward Alden Jewell, que tildó los cuadros mitológicos de superficiales: «Mark Rothko crea obras decorativas y estilizadas, pero sin conferirles ninguna emoción».[22]

Escribir aquel libro había llevado a Rothko hacia una nueva fase estilística en la que trabajaba temas mitológicos, pero es que además, como apunta su hijo, le permitió iniciar su propia «búsqueda de la unidad». Exigir dignidad para el ser humano que ha quedado a merced de la historia, no era la única propuesta con que el pintor trataba de superar la «catástrofe» anunciada por Benjamin. Estaba convencido de que, si introducía en su obra aquellos elementos sobrenaturales que un día arrumbaran la Ilustración y el progreso científico, el artista podría llenar el vacío dejado por profetas y oráculos. «Y es que la falta de mitos —insistía el pintor— no puede privar al hombre de su necesidad de actos heroicos [...], de la misma manera que el hombre tampoco es capaz de vivir mucho tiempo sin dioses.»[23]

Esta fervorosa búsqueda de unidad que apreciamos en Rothko nos remite a uno de los conceptos centrales del judaísmo, el de *tikún olam*, es decir, la «reparación del mundo». A este respecto, su hijo Christopher señala lo siguiente: «Rothko tenía poca paciencia con la inclinación de los artistas europeos de ese momento a diseccionar [el mundo], cuando para él la función del arte era sintetizar», y seguidamente destaca que el objetivo de su padre siempre había sido «el de unir y no el de producir desmembramiento».[24] Es la profecía, igualmente clave en el judaísmo, lo que permitió a Rothko reparar el mundo, pero no solo el mundo entonces existente, sino también el mundo tal y como había sido siempre a lo largo de la historia. Efectivamente, gracias a la profecía, Rothko pudo darle sentido a la historia imponiéndole una dirección clara, un *telos*. Puede que no fuera fruto de la casualidad que, al mismo tiempo que Rothko intentaba dar forma pictórica a Edipo (lámina 3), Antígona y Tiresias,[25] el historiador alemán Heinrich Zimmer estuviera impartiendo un seminario en la Universidad de Columbia sobre el papel del mito en un mundo cada vez más complejo, y que el escritor norteamericano Joseph Campbell publicase entonces *El héroe de las mil caras*, un estudio en el que rastreaba la presencia de los estereotipos junguianos en la literatura occidental. Cuarenta años después, cuando se puso en contacto con Rothko para entrevistarlo para los Archives of American Art, Elaine de Kooning declaró que el pintor estaba «obsesionado con su propio papel [...], que no podía ser más que uno: el de mesías».[26]

Rothko no estuvo mucho tiempo inactivo en el plano político, mientras que en el ámbito del arte su regreso a la pintura se vio facilitado por la desbordante actividad de la Federación de Pintores Modernos, que en marzo de 1941 había empezado a organizar varias muestras anuales en el Riverside Museum.[27] «He vuelto a poner mis pinturas a la venta —escribió a un amigo—. Creo que te quedarás sorprendido cuando veas mis nuevos cuadros. He dado un giro estilístico, diría que con resultados excelentes.»[28] Pero a lo largo de 1942 se organizaron dos grandes muestras artísticas que, si bien es cierto que irritaron muchísimo a Rothko y a sus amigos, también es verdad que les permitieron dejar bien clara su perspectiva estética y su propia posición en el seno de la escena artística neoyorquina. En el mes de febrero, el MoMA presentó una exhaustiva

exposición a la que dio el título de *Americans 1942: 18 Artists from 9 States*, y ni corta ni perezosa la Federación de Pintores Modernos se lanzó virulentamente contra ella porque, en su opinión, «reducía el arte estadounidense a un atlas de geografía».[29] Algo similar sucedió el 7 de diciembre, en el primer aniversario del ataque a Pearl Harbor, cuando el Metropolitan Museum of Art presentó la exposición *Artists for Victory*, con 1.418 obras de artistas contemporáneos y en la que John Steuart Curry obtuvo el primer premio: la Federación criticó con fiereza las obras expuestas, especialmente por su realismo y por el aislacionismo de que daban muestra.

Unas semanas después, ellos mismos contraatacaron con la exposición *American Modern Artists*, en el Riverside Museum. Barnett Newman advertía en el catálogo que «el arte aislacionista todavía domina[ba] el panorama americano», y seguidamente aseguraba que Estados Unidos pronto se convertiría en «el centro cultural del mundo», y que en el ámbito artístico el nacionalismo regional sería sustituido por un nacionalismo moderno mucho más interesante.[30] En aquella guerra sin cuartel que se estaba librando en las trincheras de la escena artística neoyorquina, por lo demás no muy activa, la amistad que Rothko mantenía con Newman y Gottlieb resultó muy fecunda. Newman pasaba entonces por una mala época: hacía tiempo que ya no pintaba, al igual que Rothko, pero en su caso el periodo de inactividad fue mucho más largo (de 1940 a 1944), y de ahí que estuviera bastante aislado en el mundo del arte. «Nosotros sentíamos la crisis moral de un mundo en ruinas, de un mundo devastado por una gran depresión y una espantosa guerra mundial, y en ese momento —concluía Newman, implacable— era imposible volver a pintar como antes: flores, desnudos yacentes y músicos tocando el violonchelo. [...] La pintura está acabada, todos deberíamos abandonarla.»[31] Gottlieb, en cambio, se encontraba en mejor posición. Con él inició Rothko una nueva etapa artística que giraba en torno a la mitología, para responder de otro modo a los desafíos históricos que estaban viviendo.

A lo largo de 1940, mientras estaba inmerso en su libro, Rothko no podía dejar de pensar en Europa, pero es que además en Nueva York trataba a diario con exiliados europeos. De hecho, la europeización de la escena artística

neoyorquina durante la Segunda Guerra Mundial influyó enormemente en su propia evolución artística. En cambio, a los europeos que visitaban entonces la ciudad, la escena galerística neoyorquina les parecía de lo más provinciana. Comparada con París, «era un desierto», recuerda Ileana Castelli, y a la mayor parte de sus artistas ni siquiera se los veía.[32] Como Newman admitió algún tiempo después: «En 1940 algunos de nosotros abrimos los ojos, pero para vernos sin esperanza alguna, porque ya no existía la pintura».[33] Siguiendo esta misma línea, Gottlieb señaló que «algunos pintores trabaja[ba]n con una sensación de desesperanza absoluta. Nuestra situación era tan mala que uno se sentía libre de probar cualquier cosa, por muy absurda que fuera».[34]

Pues bien, es en este ambiente de desolador aislamiento en el que los artistas neoyorquinos asistieron a las idas y venidas de miles de europeos entre 1936 y 1948. A la ciudad llegó entonces una amplia comunidad de pintores europeos exiliados por la guerra, un grupo acogedor y cordial en el que «reinaba un clima de exaltación intelectual».[35] Curiosamente, aquellas trágicas circunstancias propiciaron muchos encuentros fortuitos entre los exiliados y aquellos otros europeos que simplemente estaban de paso por la ciudad. André Masson y Claude Lévi-Strauss, por ejemplo, se recorrieron todos los anticuarios de la Tercera Avenida en busca de objetos de la costa noreste del Pacífico, de aquellos objetos que, según Lévi-Strauss, «te hacían pensar que toda la esencia del patrimonio artístico de la humanidad estaba presente en Nueva York en forma de muestras mezcladas y remezcladas».[36] Y continuaba: «Nueva York no era la metrópolis ultramoderna que esperaba, sino un inmenso desorden horizontal y vertical».[37] El mapa de Nueva York había cambiado en aquellos años:[38] aparecieron nuevos territorios, nuevas fuerzas, nuevos centros educativos, nuevos espacios expositivos, nuevas revistas, nuevos cafés, nuevas costumbres. Marchantes, coleccionistas, críticos y artistas de otros países empezaron a relacionarse con los de esta ciudad en perpetuo cambio.[39] Las galerías de los europeos impulsaron la fusión entre ambos ambientes, entre ellas la de Pierre Matisse, el hijo del pintor, que cada vez atraía a más clientes a su espacio expositivo del Fuller Building, en la calle Cincuenta y siete. Empezó vendiendo esculturas de Aristide Maillol y algunos de los cuadros más delicados de su padre, hasta que finalmente tuvo la perspicacia suficiente como para exponer a pintores europeos de la talla de Joan Miró, Alberto Giacometti y Raoul Dufy,

que posteriormente ejercerían una influencia notable en los jóvenes artistas norteamericanos. Espacios como el suyo desempeñaron un papel crucial en la educación de las vanguardias europeas y norteamericanas, porque hicieron posible que el gusto moderno se extendiese entre los estadounidenses.[40] Para entonces, la comunidad de exiliados europeos había aumentado tanto que, en marzo de 1942, Pierre organizó una exposición consagrada a ellos: *Artists in Exile*. Decididamente algo estaba cambiando.

> Por fortuna —escribió James Thrall Soby en la introducción del catálogo de la exposición—, son muchos los artistas norteamericanos y los aficionados al arte que han llegado a entender que, si se mantienen buenas relaciones con los pintores y escultores exiliados en nuestro país, saldrá beneficiada nuestra propia tradición artística, pero es que además eso nos permitirá conservar el impulso cultural europeo. A ellos no les interesa la visión aislacionista que hace diez años buscó refugio —y una excusa propicia— en el movimiento artístico del regionalismo y en la escena artística nacional. Porque han aprendido que el arte no sabe de geografía.[41]

Peggy Guggenheim ofreció a los europeos y los estadounidenses una nueva oportunidad de cruzar sus caminos. Había llegado a Nueva York en 1941 junto con su marido, Max Ernst. Un año después, y gracias al arquitecto rumano Fred Kiesler, que había pasado buena parte de su vida en Viena, montó Art of This Century.[42] La galería, con paredes de plástico flexible y curvado, se dividió en varios espacios: uno para el arte cubista y abstracto, otro para el arte realista y una pequeña habitación a la que llamaron «sala cinética». Una vez terminada, Guggenheim pidió ayuda a André Breton para que la aconsejase en la compra de obras para su colección permanente.[43] En 1942, él y Duchamp organizaron una exposición memorable, *First Papers of Surrealism*, que, junto con la muestra organizada por Pierre Matisse al año siguiente, *Artists in Exile*, y la exposición comisariada por Johnson Sweeney en el MoMA tres años después, *Eleven Europeans in America*, consolidó la influencia europea en la escena artística neoyorquina. Según Alfred H. Barr, la influencia de Peggy Guggenheim creció como la espuma y «en poco tiempo, Art of This Century se convirtió en el centro de la vanguardia. Bajo la influencia de Duchamp, Ernst y Breton, el movimiento surrealista estaba bien representado, pero no se excluían otras tendencias. El gran pintor de la abstracción, Piet Mondrian, tuvo igualmente una excelente acogida y hasta fue miembro de los jurados que seleccionaban a los jóvenes artistas norteamericanos que habrían de participar en las exposiciones

colectivas de la galería».[44]

Peggy Guggenheim conoció pronto el arte de Mark Rothko gracias a su ayudante, Howard Putzel. Hombre bajito y fornido con la cara redonda y unas gafas de la misma forma, Putzel se había criado en San Francisco, donde en 1935 había montado una galería que tiempo después trasladó al Hollywood Boulevard de Los Ángeles y en la que expuso la obra de artistas como Yves Tanguy y Joan Miró. Por aquel entonces mantenía correspondencia con Peggy Guggenheim, a la que acabaría enviando algunos tanguy para la galería que esta regentaba en Londres. Cuando en 1938 quebró su propia galería, Putzel marchó a Europa y una vez allí no tardó en entablar una estrecha amistad con Peggy. A su regreso a Nueva York trabajará para ella en calidad de consejero artístico. Mark Rothko, que nunca dejaba pasar la ocasión de recordar a los demás sus arcaicas costumbres eslavas, se mostró muy complacido cuando Putzel se interesó por su obra y rápidamente accedió a cederle una de sus pinturas, *Entombment* [Entierro], para la exposición inaugural de la galería de Peggy Guggenheim, en la que estaría acompañado de Picasso, Braque, Léger, Mondrian y Miró, así como de Jackson Pollock y Robert Motherwell. Fue precisamente allí, mientras colgaba su cuadro en las salas de la *First Exhibition in American of Twenty Paintings*, inaugurada en abril de 1944, donde conoció a Robert Motherwell. Unidos por su profundo apego a la tradición europea, fueron durante años muy buenos amigos. «Algunos de nosotros queríamos acabar con la tradición europea y [...] otros queríamos continuarla», concluyó Motherwell tiempo después.[45]

Los historiadores del arte consideran el año 1943 una época crucial, porque fue entonces cuando los artistas que no se reconocían en el movimiento de los Artistas Abstractos Americanos decidieron pasarse a la abstracción.[46] Ese año Jackson Pollock pintó su *Mural* en una sola noche en el apartamento de Peggy Guggenheim en Nueva York, mientras que en San Francisco Clyfford Still imprimía un cambio decisivo a su pintura. Fue también en el curso de aquel verano, una vez clausurada la tercera muestra anual de la Federación de Pintores Modernos, *Modern Painters and Sculptors Scene*,[47] cuando Mark Rothko, fiel a su costumbre de protestar en la prensa —algo que ya había hecho en Portland

en 1920, en Yale en 1923 y en Nueva York en 1938—, envió a Edward Alden Jewell, el crítico del *New York Times*, una carta abierta firmada también por Adolph Gottlieb que constituía un auténtico manifiesto artístico y que hoy en día sigue siendo considerada como uno de sus escritos más emblemáticos. Con sus seis borradores, si no alguno más, esta misiva ha dado lugar a un sinfín de conjeturas acerca de la aparición de una de las corrientes artísticas abstractas más importantes de Estados Unidos. ¿Realmente esta ahí, tal y como sostienen algunos, la clave del giro de Rothko hacia la abstracción, hacia esa tendencia que desarrollará plenamente en su arte siete años más tarde?

Si se revisan los borradores se podrá constatar que lo único que busca Rothko, y con gran pasión, es el reconocimiento por parte de Jewelll, uno de los críticos más respetados del momento. De la versión final de la carta se han eliminado varias frases, al parecer porque, según Rothko, demostraban un exceso de ingenuidad por su parte. He aquí una de ellas: «Me alegró comprobar que sus comentarios sobre mi cuadro *[The Syrian Bull]* en la exposición de Pintores y Escultores Modernos venían formulados a modo de pregunta en lugar de estar redactados con la hostilidad con la que usted ha tratado tradicionalmente mis obras».[48] Por lo demás también se autocensura cuando dedica una atención excesiva a las diversas reacciones de la crítica. «Nos gusta la violencia de la reacción, tanto de alabanza como de desprecio, porque es una prueba de que el cuadro ha alcanzado su objetivo.»[49] Por lo tanto podría decirse que la versión definitiva, que se lee como un manifiesto muy directo, sincero y sólido, no refleja en modo alguno todo aquel laborioso proceso de escritura que para Rothko debe de haber sido una tortura.

«Reafirmamos que el tema resulta crucial —sostienen Gottlieb y Rothko en la versión final de la carta— y que solo tiene valor aquel tema que sea trágico e intemporal.»[50] Más adelante, ahondando en el asunto, trataban de definir su propia opción estética distinguiéndola tanto de la tradición europea como del academicismo del movimiento de los Artistas Abstractos Americanos:

1. El arte es, para nosotros, una aventura hacia un mundo desconocido, que solo puede ser explorado por aquellos que estén dispuestos a asumir riesgos.
2. Tal mundo imaginario es libre y se opone violentamente al sentido

común.

3. Nuestra función como artistas es hacer que el espectador vea el mundo a nuestro modo, no al suyo propio.
4. Estamos a favor de la expresión simple del pensamiento complejo. También estamos a favor de los formatos grandes porque poseen el impacto de lo inequívoco. Deseamos reafirmar el plano pictórico. Estamos a favor de las formas planas porque destruyen la ilusión y revelan la verdad.
5. Está comúnmente aceptado entre los pintores el que no importe lo que se pinte siempre y cuando esté bien pintado. Esta es la esencia del academicismo. No existe ningún cuadro de valor que no trate nada. Reafirmamos que el tema resulta crucial y que solo tiene valor aquel tema que sea trágico e intemporal. Por ello profesamos una afinidad espiritual con el arte primitivo y arcaico.[51]

Aparte de incidir en la importancia del tema, en su preferencia por los motivos «trágicos e intemporales», su afinidad con el «arte primitivo y arcaico» y su compromiso con la verdad, el riesgo y la libertad, Rothko y Gottlieb, que para entonces ya habían abandonado The Ten, ponen especialmente el acento en la necesidad de que el artista se comunique eficazmente con el público valiéndose de cuadros de gran formato. El día 13 de octubre tuvieron oportunidad de volver sobre el asunto en la emisora WNYC, donde intervinieron en un programa hablando de «El retrato y el artista moderno». «Ni los cuadros del señor Gottlieb ni los míos deberían considerarse abstractos —declaró Rothko—. Si nuestros títulos se refieren a conocidos mitos de la Antigüedad, es porque son símbolos eternos sobre los que hay que volver si queremos expresar principios psíquicos básicos. Son símbolos de los miedos y los impulsos primitivos del hombre, da igual el país o la época.»[52] Los dos artistas insistieron en la necesidad de volver a los mitos, que en tiempos de guerra o de represión son posiblemente la única salida para la palabra, la única forma posible de representar el presente. «Aquellos que piensan que el mundo actual es más amable y sofisticado que las pasiones primitivas y depredadoras de las que emanan estos mitos —afirmó Rothko tajantemente—, o no son conscientes de la realidad, o no la quieren ver en el arte.»[53]

A finales de 1941 Rothko vendió su cuadro *A Last Supper* (1941) a uno de sus amigos, el escritor H. R. Hays, quien, entusiasmado con aquel «cambio radical» que decía percibir en el estilo del pintor,[54] le invitó a la cena de Fin de Año en el Stork Club, uno de los más lujosos de la ciudad, así como a la fiesta posterior en el hotel Pierre. Este periodo de creciente actividad artística, sin embargo, también tuvo sus reveses. En el verano de 1943, Rothko se separó de su mujer y marchó a vivir con Jack Kufeld, un antiguo miembro de The Ten. «Me he buscado un apartamento en un hotelito de la calle Setenta y cuatro, junto al Berkeley —rememora Kufeld—. Mark se ha trasladado conmigo. Lo cierto es que está muy triste, muy afectado. En otros tiempos nos pasábamos la noche hablando de arte y de sus propios objetivos y ahora en cierto modo continuamos haciendo lo mismo. Para él se trata siempre de lo mismo: buscar la esencia de lo esencial. Ese es su único objetivo.»[55] Al cambiar los pinceles por la escritura durante el año 1940, Rothko se había embarcado en un proyecto personal en busca de una nueva era para el artista. Y si salió victorioso de este desafío intelectual fue porque supo transformar su *impasse* artístico inicial, provocado por la nostalgia, en una búsqueda mucho más dinámica de unidad que adoptó diversas formas a medida que desarrollaba su estilo y sus ideas.

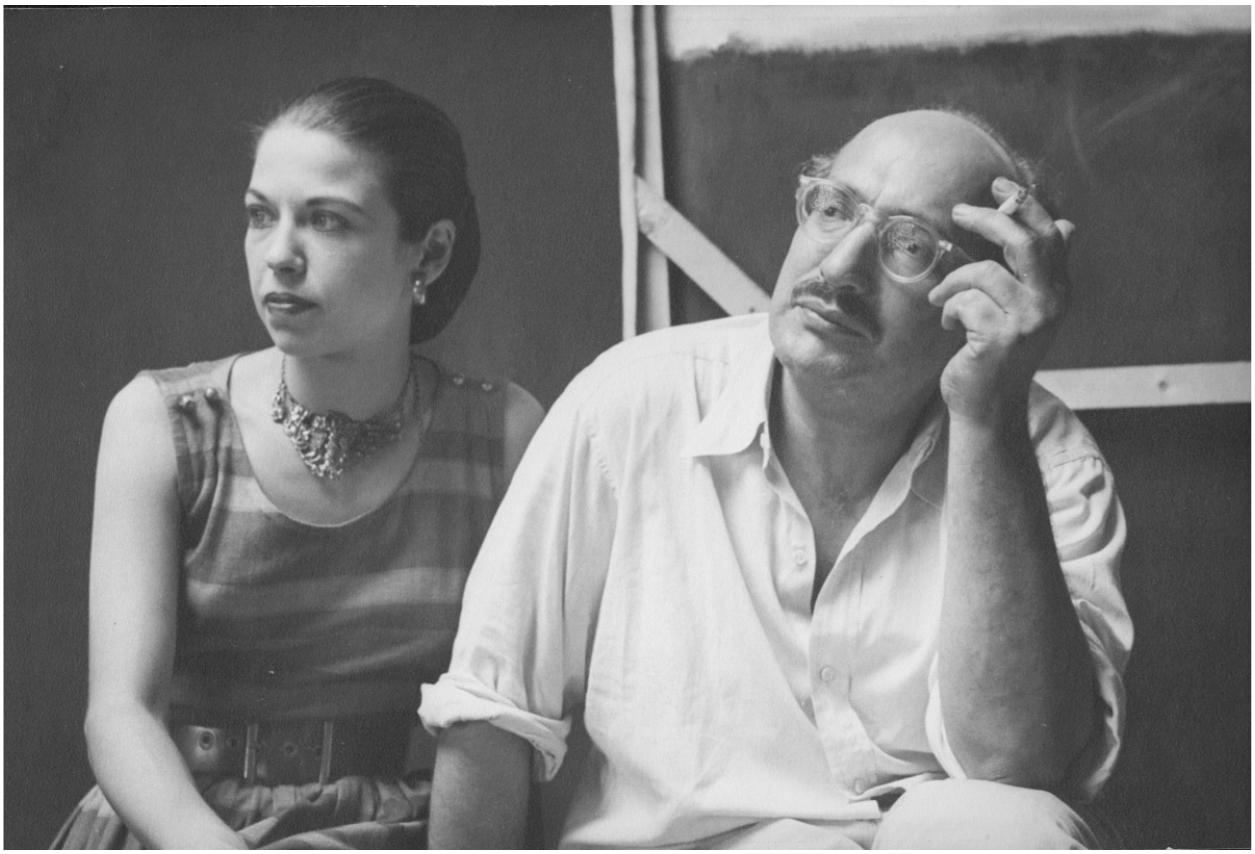
Durante su fase mitológica, Rothko buscó dicha unidad en los arquetipos mitológicos de la cultura occidental (esto es, en el exterior del ser humano). En la «fase surrealista» que vino después, se volcó en el subconsciente (el interior del ser humano). Seguidamente, en el periodo «multiforme», trató de buscar la unidad en la experiencia de los sentidos (el camino intermedio entre los dos anteriores). En definitiva, su trayectoria artística le había llevado en una dirección muy distinta de los conflictos que habían impedido desarrollarse a The Ten. «Nos presentamos como “artistas modernos americanos” —declaró con seguridad su amigo Barnett Newman— porque sentimos la necesidad de ofrecer al público una colección de obras de arte que refleje adecuadamente la nueva América que se está formando hoy y la clase de América que, así lo esperamos, se convertirá en el centro cultural del mundo.»[56]

6

Entre el surrealismo y la abstracción (1944-1947)

> Lucho contra el arte surrealista y abstracto como se lucha con un padre y una madre [...]. Los surrealistas han descubierto el glosario del mito y han revelado la congruencia entre la fantasmagoría del subconsciente y los objetos cotidianos. Esta congruencia es la base de la intensa experiencia trágica que constituye para mí la única fuente del arte.[*]
>
> MARK ROTHKO

En 1941, el marchante de arte Sam Kootz animó a los artistas norteamericanos a aceptar el reto planteado por la guerra: «En las circunstancias actuales, es muy probable que el futuro de la pintura radique en Estados Unidos. Este es el momento de experimentar. Hace años que os quejáis de que los franceses nos están robando el mercado norteamericano. Pues bien, ahora las cosas van cada vez mejor. Las galerías necesitan nuevos talentos y nuevas ideas. Se puede oír el tintineo del dinero por todo el país. Y lo único que tenéis que hacer vosotros, chicos y chicas, es adoptar un nuevo enfoque e indagar un poco, para variar. Que Dios sabe que habéis tenido tiempo suficiente para descansar».[1] Lo que Kootz no mencionó, y lo que los colegas neoyorquinos de Rothko aún trataban de dilucidar, era la forma que adoptaría un arte auténticamente estadounidense. ¿Deberían romper con la tradición de los europeos que se habían establecido en Nueva York y recurrir a algo radicalmente nuevo, o, por el contrario, tomar el relevo de la tradición occidental y elevarla a cotas nuevas en un momento en el que estaba más amenazada que nunca?



Mark y Mell Rothko sentados en su estudio de la calle Cincuenta y tres, hacia 1953. (Fotografía de Henry Elkan. © 2013, Kate Rothko Prizel y Christopher Rothko.)

Este debate, que iba más allá de la esfera artística en aquellos años de la Segunda Guerra Mundial, volvió a sacar a la luz algunos recuerdos dolorosos, en especial para los artistas judíos nacidos en Europa. Por ejemplo, Barnett Newman se pronunció claramente en contra de los artistas estadounidenses locales subrayando su postura con unos términos especialmente dramáticos: «La pintura aislacionista que [sus propulsores] llamaron el Renacimiento americano, se fundamenta en la mala política del patrioterismo y en una estética aún peor. Utilizando el arte tradicional (la marca aislacionista) como expresión de patriotismo, y aprovechándose del deseo natural de los artistas americanos de tener su propio arte, lograron introducir una falsa estética que está impidiendo la producción de arte auténtico en este país. [...] El aislacionismo, ahora lo sabemos, es hitlerismo».[2]

El respeto de Rothko por la tradición, fuese esta judía o europea, le impulsó a seguir el modelo europeo unos años más. En 1943, lejos de responder a la llamada a las armas de Kootz, Rothko siguió desdeñando los cantos de sirena de

algunos marchantes de la ciudad. Con la influencia combinada de los artistas europeos residentes en Nueva York y su reciente lectura de Jung, empezó una nueva etapa que los historiadores del arte llaman su «etapa surrealista». A partir de ese momento, su trabajo estaría caracterizado por una lealtad estética dual en ocasiones falaz, tanto mitológica como surrealista. Pinturas como *Aubade*, de 1944, y *Archaic Idol*, de 1945, suponen ejemplos perfectos de esta influencia híbrida. Aunque el tema sigue haciendo referencia a la Antigüedad, la línea ahora se torna más libre, con una mayor confianza en la ejecución de las formas, y el lienzo parece respirar mejor bajo unas capas de pintura mucho más finas. Este nuevo desarrollo de su arte se produjo al mismo tiempo que Rothko conocía a Mary Alice («Mell») Beistle, una ilustradora diecinueve años más joven que él, en el estudio del fotógrafo Aaron Siskind. El 31 de marzo de 1945, un año después de haberse divorciado de su primera esposa, se casaron.[3]

A partir de ese momento, Rothko (casi) nunca dejó de estar acompañado de su hermosa y exótica mujer, una joven de rostro clásico, labios sensuales y cabello castaño largo, y en sus cartas a amigos ya no hablaba nunca en primera persona del singular, sino del plural. Desde ese momento, el Rothko de naturaleza atormentada se ablandó, y su carrera profesional entró en un periodo más próspero. Nacida en Cleveland en el seno de una familia de clase media norteamericana, Mary Alice Beistle siempre había disfrutado de una relación estrecha con su madre, quien era una fuerza motora de su vida. Juntas habían escrito y publicado libros infantiles desde que ella tenía dieciséis años de edad. Estudió en el Skidmore College del norte del estado de Nueva York, una prestigiosa escuela universitaria que la puso en contacto con mujeres de la clase media-alta de Nueva York. Allí se desarrolló y llegó a ser delegada de su clase y directora de la revista literaria de la universidad, *Profile*. Cuando se graduó a los veintidós años, quedando tercera de su clase, se ganó la vida escribiendo para las revistas de Macfadden Publications, lo que también le permitió apoyar a su héroe, su marido Mark Rothko. «Mi mundo se ha ampliado de forma infinita», confesó el artista de forma algo reservada en una carta del 15 de noviembre de 1944 a su hermana Sonia.[4]

Cuando pensamos en la marcha hacia delante de los intelectuales y los artistas de

Estados Unidos en aquella época, es preciso tener en cuenta algunas voces europeas notables entre los años 1944 y 1948. Este periodo clave contiene en la actualidad, de forma muy parecida a la caja negra de un avión, la prueba arqueológica del *fin de siècle* europeo, marcado por el eclipse del Viejo Mundo en un giro geopolítico. Al otro lado del Atlántico, Jean-Paul Sartre, que por entonces aparecía como un intelectual hegemónico, predijo en septiembre de 1945: «No es la paz. La paz es un comienzo. Estamos soportando agonías mortales. [...] La paz nos parecía un *retorno*. [...] La [paz] que ahora está vagamente en el aire [...] es una enorme paz mundial en la que Francia solo tiene un lugar muy pequeño. La pequeña arma que se disparó la otra tarde confirmó la caída de Francia... y de Europa».[5]

Al final de la Segunda Guerra Mundial, los artistas e intelectuales norteamericanos iniciaron un complejo periodo de redefinición de fronteras de la cultura occidental, siendo conscientes de que la nueva posición dominante del país en el escenario político internacional vendría seguida inevitablemente por una remodelación cultural. Algunas grandes figuras europeas estaban desapareciendo: Mondrian moría en Nueva York el 11 de febrero de 1944, y Kandinsky en Neuilly, Francia, unos meses más tarde. Las caóticas carreras de estos dos gigantes del arte, cuyos constantes traslados por la geografía mundial (Ámsterdam, París, Ámsterdam, París, Londres y Nueva York para Mondrian; Moscú, Odesa, Múnich, Moscú, Berlín y Neuilly para Kandinsky) influyeron profundamente en su obra, fueron un ejemplo emblemático de la devastación de Europa. En Estados Unidos, los artistas locales, aún en busca de su camino, se dividieron entre el regionalismo y el internacionalismo, mientras que las galerías y los museos hacían lo posible por dar cabida a ambas tendencias. «Los artistas más importantes de Estados Unidos se mantienen sólidamente alejados del regionalismo y exploran las virtudes del internacionalismo —comentó el galerista Sam Kootz en aquel momento—. Esta es la pintura equivalente a nuestro recién encontrado internacionalismo político y social.»[6]

El Museo de Arte Moderno, cuyo proyecto inicial desde 1929 había sido la incorporación de los artistas modernos europeos a una colección permanente dinámica y abierta, fue muy criticado por haber dejado de lado a los pintores norteamericanos. Pese a los esfuerzos de algunos de los conservadores del museo, incluidos Dorothy Miller y James Thrall Soby, por admitir las exigencias

de los Artistas Abstractos Americanos y de la prensa para incluir a más artistas locales, la política del MoMA sobre el arte norteamericano siguió siendo confusa y en cierto modo torpe en aquellos años. Aunque la excelencia de las exposiciones históricas del museo acerca de los grandes maestros europeos (Léger, Picasso, Rouault, Van Gogh) quedaba fuera de toda disputa, estaba del todo claro que las dedicadas al arte norteamericano subrayaban solo su naturaleza heterogénea y, lo que era peor, no lo valoraban en términos de calidad, disparidad que persistió hasta mediados de la década de 1950.[7] En consecuencia, en Nueva York los artistas europeos seguían teniendo prioridad sobre artistas estadounidenses como Rothko.

Entretanto, con la estabilidad que la vida de casado le aportaba, el artista continuaba pintando. La influencia surrealista en su obra era palpable: las formas orgánicas y las líneas curvas eran un homenaje directo a *La familia* (1924) de Miró,[8] que era el cuadro favorito de Rothko.[9] En general, las pinturas que creó en 1945 representaban fragmentos reminiscentes de insectos, seres humanos y plantas, y estaban compuestas por líneas tan misteriosas como elegantes, mientras que los arabescos en colores primarios —rojo, amarillo y azul— estaban trazados como de costumbre sobre un fondo neutro beige o gris. Los dibujos de los cuadros se distribuían de manera automática, partiendo de la inspiración en el método de André Masson y dejándose orientar por el inconsciente más que por un orden previamente planificado. Con una linealidad libre, en *Slow Swirl at the Edge of the Sea* [Lento remolino a la orilla del mar], de 1945, Rothko abandonó el friso o la estructura por capas típica de sus obras mitológicas en favor de formas biomórficas tomadas de los surrealistas. Hacia nosotros bailan dos figuras abstractas formadas por una sucesión de formas orgánicas que parecen amebas que emergen del agua (el «borde del mar», representado con una banda más oscura en la parte inferior del lienzo, es la única división identificable del espacio).

Slow Swirl at the Edge of the Sea, obra creada cuando se estaba enamorando de Mell, se encontraba entre las primeras pinturas surrealistas presentadas en la galería de Peggy Guggenheim durante una exposición en solitario en enero de 1945 (las otras quince obras del artista exhibidas en la muestra seguían el estilo mitológico). Fue también la pintura que la galerista, que siempre compraba una obra en cada exposición, adquirió para su colección personal. Los preparativos

de esta exposición habían sumergido a Rothko en una actividad intensa. «Mi exposición se inaugura el 9 de enero, pero si estoy pintando tan frenéticamente no es porque necesite las pinturas, sino porque espero poder superarme milagrosamente (como si se pudiera hacer). Además, estoy enmarcando mis propias obras, visito a multitud de personas y me endeudo hasta las cejas, porque hace falta dinero para montar una exposición en buenas condiciones», escribió a su hermana Sonia el 15 de noviembre de 1944.[10] Sin embargo, pese al entusiasmo del artista y las críticas positivas de la exposición, esta no superó la de dos años antes de Pollock, y solo se vendieron tres obras.

¿Por qué Rothko se deleitó de forma tan perversa en proteger el misterio de su evolución artística? Aunque en 1945 ya había empezado a seguir la estética surrealista, en la galería de Peggy Guggenheim prácticamente solo expuso obras mitológicas, es decir, pinturas de su periodo artístico anterior. Esta actitud era desconcertante, tal como expresó en ese momento el crítico Edward Alden Jewell del *New York Times*, quien se esforzaba al máximo en seguir los derroteros de un artista tan inquieto: «Mark Rothko aún está fuera de mi alcance —admitió con franqueza en enero de 1946; y a continuación añadió la siguiente confesión—: El texto sin firma del catálogo publicado por Art of This Century, donde se expone ahora la obra de Rothko, puede ser de ayuda o no. Yo lo leí y luego volví a las paredes. La vida parecía haberse paralizado. Hace uno o dos años que vi por vez primera *The Syrian Bull*. Ahí estaba de nuevo, con un color más encantador de lo que recordaba, pero igual de esquivo. ¿O acaso avanzaremos en nuestro análisis si repetimos con una frecuencia suficiente las palabras “arcaico”, “jerárquico” y “presagio”?».[11] Independientemente de la ironía que emana de estas líneas, uno no puede evitar maravillarse ante la profesionalidad del crítico en su esfuerzo por descifrar al artista.

Menos de seis meses más tarde, en mayo de 1945, Jewell tuvo la oportunidad ideal de solucionar el enigma de la evolución de Rothko cuando Howard Putzel presentó una exposición titulada *A Problem for Critics* [Un problema para los críticos] en su nuevo espacio, la galería 67. Este evento crucial, que incluía tanto a europeos como a norteamericanos,[12] exploró nuevas tendencias y delimitó su posición en la tradición moderna como forma de unificarlas e identificar sus objetivos comunes. Curiosamente, la exposición desempeñó la función de una prueba de proyección: unos tras otros, los críticos y los artistas alardearon de sus

referencias personales para celebrar lo que todos sentían como un grupo estadounidense cohesionado y original. Putzel había «planteado *un problema para los críticos* en las paredes de su galería», reconoció Jewell.[13] Pero luego apuntaba: «El arte moderno es un fenómeno en curso que no debe etiquetarse cómodamente y dejarse en el estante de referencia. Aún hay problemas sin resolver (algunos de ellos quizás irresolubles)». En su respuesta a Jewell, Rothko afirmó que «hacer que este debate dependa de si nos acercamos a o nos alejamos de las apariencias naturales es en cierto modo engañoso». Y, con un sentido pedagógico entusiasta, analizó las diversas ramas de la abstracción, incluidos el cubismo y el purismo, para contrastarlas con los proyectos de su propio grupo. «No creo que ese problema concierna a las pinturas en debate, [...] pero en cierto sentido somos creadores de mitos, y como tales no tenemos prejuicios ni a favor ni en contra de la realidad.»[14]

Tanto en sus escritos como en sus pinturas, Rothko mantuvo firmemente su apego a la «creación de mitos», incluso al pasarse al surrealismo. ¿Cómo explicar esta dualidad? Es como si la referencia mitológica le protegiera de ser asociado a tendencias estéticas más legibles y le permitiera embarcarse en una ruta alternativa. «En nuestras pinturas, como en todos los mitos —concluyó—, no se duda en combinar trozos de realidad con lo que se considera “irreal” ni en insistir en la validez de su fusión.»[15] Unas semanas antes, Clement Greenberg se había anticipado a la opinión de Rothko: «Por una parte, discrepo con el señor Putzel en cuanto a que la inspiración de esta nueva tendencia provenga de Arp y Miró —había afirmado—. No. Debe su impulso al “biomorfismo” surrealista, que, al recuperar la tercera dimensión, dio a los elementos de la pintura abstracta el aspecto de sustancias orgánicas».[16]

Y así, poco a poco, el nombre de Mark Rothko como artista e intelectual se infiltró de manera inevitable en la red de quienes, desde junio de 1945, inventarían los nuevos paradigmas estéticos de los años venideros. Se reafirmó con intensidad, seriedad y humor en compañía de artistas como Gottlieb y Newman, críticos como Rosenberg y Greenberg, y marchantes como Putzel, Kootz y Sidney Janis. Este círculo de hombres y mujeres en ascenso dejaría gradualmente su marca en la vida cultural y social de Estados Unidos, que en

muchos aspectos, seguía cerrada a ellos. «He producido [sic] una serie de cosas desde mi vuelta [de Provincetown] —exclamó Rothko en una carta a Barnett Newman—. Me he planteado la tarea de dar mayor concreción a mis símbolos, lo que me ocasiona muchos dolores de cabeza pero hace que mi trabajo sea muy estimulante. Por desgracia, no podemos resolver esta cuestión de forma rotunda, sino que debemos pasar una serie de tropiezos para clarificarla —añadió antes de engañar a su viejo camarada, quien, como se mencionó previamente, no había realizado ninguna pintura en los primeros cuatro años de la década—. Espero que te reconcoma la envidia y que te sirva de estímulo para redoblar esfuerzos.»[17] En septiembre de 1945, Jewell decidió aislar la obra de Rothko y Gottlieb del resto de los artistas de la Federación de Pintores Modernos. A la vez que se burlaba de las pinturas provenientes del «academicismo de izquierdas, [...] el oscurantismo vago [...] y los no objetivistas geométricos», admitió que «otros pintan lo que no puede denominarse más que abstracción, aunque no del tipo “geométrico”. Me refiero a los enigmas temáticos típicos de Mark Rothko y Adolph Gottlieb».[18]

Por su parte, Barnett Newman, tras haber identificado la importancia del tema como lección fundamental del surrealismo, intentó desentrañar en «La imagen plásmica» (1945) cómo representar los temas abstractamente en un lienzo. Creyó que esta era la única manera de sortear una de las trampas principales del arte abstracto de Estados Unidos: el hecho de que «en gran medida había sido la preocupación de los necios, que al hacer caso omiso del tema se evaden de la vida para dedicarse a un pasatiempo de arte decorativo». Según Newman, «el artista que trabaja fuera de las fronteras de los tres movimientos de realismo periodístico, realismo freudiano y diseño purista debería encontrar su lugar en el expresionismo». ¿Debería sorprendernos que un antiguo integrante de The Ten señalara la necesidad del contexto? De hecho, si el amigo de Rothko mostraba su compromiso leal para con la estética expresionista era precisamente por este motivo. «El expresionismo», insistió, daba a los artistas «la oportunidad de realizar comentarios personales sobre el mundo a su alrededor».[19]

Para el intelectual visionario, «los buenos artistas norteamericanos de este movimiento podían proyectar una emoción sentida intensamente que se aproximaba a lo profundo». Y, en su esfuerzo «por definir la esencia de este

nuevo movimiento [estadounidense]», Newman lo caracterizó como «un intento de conseguir sentimiento mediante contenido intelectual», antes de declarar también que «al manejar conceptos filosóficos que en sí mismos son de naturaleza abstracta, era inevitable que la forma de los pintores fuese abstracta. En el sentido de que estas pinturas intentan comunicar algo, es decir, que tienen un tema, era igualmente inevitable que la forma abstracta tuviera resonancias surrealistas». Barnett Newman llamó a esta nueva corriente «abstracción subjetiva» y decidió que Rothko y Gottlieb eran sus líderes obvios. «En esencia —explicó—, los nuevos pintores estaban insatisfechos con el realismo y, sin embargo, no podían enmarcarse en las reacciones contra el realismo características de los artistas abstractos y surrealistas.» Desde su perspectiva, «el problema artístico no era si debían tener o no un tema. El problema era qué tipo de tema». En su opinión, era inevitable que «el mundo de la imaginación de los surrealistas alcanzara un callejón sin salida de inventiva». Promocionando decididamente la idea de un arte exclusivamente estadounidense, Newman lo proclamó alto y claro: «En Nueva York ya se admite que el surrealismo está muerto».[20]

El año 1946 confirmaría el avance definitivo de Rothko y Gottlieb. Las galerías y los museos norteamericanos exponían su obra cada vez con más frecuencia aparte del grupo con el que se les había identificado previamente. En mayo de 1946, cuando Betty Parsons expuso sus acuarelas en la galería de Mortimer Brandt, Rothko declaró, triunfante: «Una persona invirtió más de mil dólares. Así que quizás haya esperanza».[21] En ese preciso instante, Jewell se sintió ineludiblemente atraído por la obra de Rothko. «Mark Rothko, en Mortimer Brandt, se expresa en su discurso sobre la pintura abstracta con una nueva y leve sutileza. El color parece menos sonoramente lírico y, sin embargo, puede crear, como en *Gethsemane*, énfasis reveladores», escribió con una empatía que implicaba que ya se lo habían ganado con firmeza.[22] Esta situación propicia se reforzó en 1947, cuando Betty Parsons le ofreció un contrato oficial que le garantizaba una exposición individual al año. Y un tiempo después, las crecientes ventas de Rothko le permitirían dejar de impartir clases en la Center Academy de Brooklyn y dedicarse por completo a la pintura.

Cuando pasaba con Mell los meses de verano en East Hampton, se unió a otro grupo, que difería en buena medida de The Ten, y exhortó a Barnett y a

Annalee Newman a reunirse con ellos en Louse Point, aquel «cielo» a unas horas de Nueva York cerca del pueblo de Springs, donde había vivido Jackson Pollock con Lee Krasner. Como embriagado por estas nuevas relaciones, Rothko escribió a sus nuevos amigos Gottlieb y Newman con todo detalle concediéndose a sí mismo el derecho a elogiar y criticar a sus nuevos conocidos. «Bob» Motherwell era «extraordinariamente amable» y «un hombre refinado e interesante». De manera parecida, William Baziotes era «una persona magnífica y vivaz». Sin embargo, Rothko se mostraba, como era de esperar, mucho más reservado sobre Pollock, a quien describía como «un hombre autosuficiente» con una «preocupación constante por la publicidad». De Harold Rosenberg decía que tiene «una de las mejores mentes que uno pueda encontrarse, lleno de ingenio, humanidad e inteligencia suficiente para conseguir expresar las cosas de manera impecable. Sin embargo, dudo que nos sirva de mucho». Con la creciente confianza de alguien convencido de pertenecer a la élite, Rothko insistió: «Si recordáis que elegimos la ubicación actual para evitar las intrigas del invierno, os puedo asegurar que aquí también hay mucho de eso. Supongo que ya no podemos escapar del revuelo que hemos armado. [...] En cuanto al trabajo, estoy en ello, y se está acumulando material. [...] A los nuevos amigos de mi entorno parece gustarles, y antes de nuestra vuelta la situación puede incluso mejorar». [23]

Al pasar tiempo con Motherwell y Rosenberg, Rothko se unió a un círculo más intelectual de escritores, arquitectos y músicos que, a partir de septiembre de 1947, crearon *Possibilities*, una revista de vanguardia que se presentaba como «una publicación ocasional» y una «revista de artistas y escritores». Al final solo apareció un número. Su consejo de redacción incluía no solo a Motherwell y Rosenberg sino también a Pierre Chareau y John Cage. Los textos, con un tinte existencialista y una obvia pasión por Europa (poesía de Paul Valéry y partitura musical de Edgard Varèse) y Sudamérica (una fotografía de la iglesia de hormigón de Oscar Niemeyer), eran claramente elitistas. En la serie «Documents of Modern Art» anexada a la revista, Motherwell presentó a los grandes pioneros de la abstracción europea en todos los terrenos: Apollinaire, Moholy-Nagy, Kandinsky, Arp, Picabia, Miró, Mondrian, Vantongerloo, Tzara y Ernst. Esta nueva estirpe, con una posición frente a la abstracción muy distinta de la abogada por la Federación de Artistas Modernos, influiría profundamente en la

obra de Rothko. «El compromiso político de nuestros tiempos significa, lógicamente, ni arte ni literatura —se afirmaba en el editorial de la revista, escrito al alimón por Motherwell y Rosenberg—. Sin embargo, a mucha gente le parece posible permanecer en el espacio entre el arte y la acción política.»[24]

Para los artistas norteamericanos que deseaban quedarse fuera de las tendencias regionalistas o realistas de los pintores locales, la presencia de europeos en Nueva York constituyó un activo enorme. Sin embargo, en ocasiones fue una moneda de dos caras. «Los refugiados estaban entre nosotros durante la guerra. Ellos eran “los artistas”; todos les admirábamos [...] y el núcleo se formó así. Luego los refugiados desaparecieron —explicó Philip Pavia—. Volvieron a Europa. Y nos quedamos solos.»[25] En el caso de Rothko, esta transición también estaba enraizada claramente en su propia historia, en sus propios desplazamientos geográficos. Y el periodo surrealista, una de las fases estéticas más cortas de su carrera, se detuvo en seco. En este punto, el artista comenzó su migración anual hacia el oeste y empezó a desconectarse de Europa, respondiendo a la exhortación de 1941 de Sam Kootz por la que estos «chicos y chicas» debían «adoptar un nuevo enfoque».

7

Hacia la abstracción total (1947-1949)

> Nos estamos liberando de las cargas de la memoria, la asociación, la nostalgia, la leyenda, el mito o cualesquiera que hayan sido los recursos de la pintura europea occidental. En lugar de construir catedrales pensando en Cristo, en el hombre o en la «vida», lo hacemos pensando en nosotros mismos, en nuestros propios sentimientos.[*]
>
> BARNETT NEWMAN

La amistad de Rothko con Clyfford Still, al que había conocido en San Francisco en julio de 1943, ¿contribuyó de algún modo a su abandono del estilo figurativo? Nacido en 1904 en la ciudad de Grandin, en Dakota del Norte, bien alejado de las influencias europeas, Still trabajó durante los primeros años de la guerra en San Francisco. Sus pinturas, caracterizadas por sus campos y manchas de color distribuidos «en franjas», no eran reflejo de ningún rasgo nacional sino que había en ellas algo franco y directo, justo dos de las cualidades que por lo general identificamos con la cultura norteamericana. En el verano de 1945, Still cambió San Francisco por Nueva York y se instaló en el Greenwich Village. La amistad que entabló con Rothko fue sobre todo de carácter intelectual, pues no en vano había surgido del encuentro de dos mentes portentosas que se intercambiaban ideas sin descanso. «Éramos radicalmente distintos —comentará Still tiempo después—. Él era un hombre grande que se sentaba como un buda y fumaba sin parar. Teníamos además diferentes perspectivas del mundo. Él estaba profundamente inmerso en la cultura judía; pero se había criado muy cerca, a unos cientos de kilómetros de mi ciudad. Nos sentíamos próximos. Habíamos leído los mismos libros, y cuando salíamos a pasear por el parque podíamos charlar sobre cualquier cosa.»[1]

Mark Rothko posando en su estudio junto a dos de sus cuadros, *Tiresias*, de 1944 (en la sala del fondo) y *Untitled*, de 1945. (Fotógrafo desconocido. © 2013, Kate Rothko Prizel y Christopher Rothko.)

Como es natural, sus conversaciones giraban en torno a los conflictos que mantenían los artistas neoyorquinos con los centros artísticos de la ciudad, pero también incidían en la necesidad de crear un arte verdaderamente «norteamericano». Por entonces, Rothko estaba pasando de la etapa surrealista a la «*multiform*», que es cuando sus pinturas empezaron a dejar de lado la dimensión representativa, prescindiendo de cualquier elemento identificable. En *Aquatic Drama* (1946), por ejemplo, un eje de simetría vertical insinúa la presencia de dos cuerpos enfrentados, cada uno de los cuales está formado por

dos formas ovaladas de colores claros. En cambio, *Personage Two*, pintado ese mismo año, presenta algo radicamente distinto, pues ahí son las formas verticales las que protagonizan el cuadro. Pero ¿qué es exactamente el «personaje» al que alude el título de la obra? ¿Se trata de un animal, de un ser humano o acaso de un dios? En el cuadro pueden verse unos bloques de colores primarios con los contornos difuminados que flotan sin orden aparente por la superficie del lienzo, ya sea dando vueltas o fundiéndose unos con otros, de ahí que pueda decirse que, por el marcado contraste con su estilo anterior, las *multiforms* suponen una auténtica ruptura en la estética del pintor.

Las conversaciones entre Rothko y Still —el emigrado europeo iniciado en el surrealismo y el norteamericano nacido en Dakota del Norte que en los últimos tiempos se había inclinado hacia la abstracción— les habían servido a ambos para avanzar en sus respectivas búsquedas estéticas, ya que eran como una especie de combate intercultural, tan fascinante como apasionado. Still había desarrollado en sus inicios un estilo figurativo, pero con el tiempo fue evolucionando hacia la abstracción, lo que le llevaría a aplicar densas capas de colores brillantes en cuadros que generalmente eran de gran formato y que, por su composición, recordaban a los paisajes majestuosos, épicos, de cariz trascendental, que son característicos de la primera escuela pictórica verdaderamente americana, la Hudson River School, del siglo XIX. Es más, a Still se le consideraba un artista verdaderamente americano, y su particular forma de extender la pintura sobre el lienzo cambió la imagen del artista estadounidense moderno en la mente de los críticos.[2] «Yo no dejaba de darle largas a Rothko para evitar que viniera a verme —contó Still—. Una noche, sin embargo, se presentó en mi estudio de improviso. Después de echar un vistazo a algunos de los lienzos que yo tenía preparados, se volvió hacia mí y, con un entusiasmo evidente, me pidió permiso para recomendárselos a Peggy Guggenheim.»[3] Profundamente impresionado por los audaces cuadros de Still, Rothko decidió poner en marcha sus muchos contactos profesionales para impulsar la carrera artística de su amigo y colega. A finales de 1945 consiguió persuadir a Peggy Guggenheim de que organizase una exposición individual de Still, ofreciéndose incluso a escribir él mismo el texto del catálogo. Still, sin embargo, siempre receloso del mundo del arte, se mostró reacio, pero acabó cediendo a los argumentos de Rothko. La exposición se inauguró a principios de

1946. En su catálogo, Rothko describió la obra de Still como «de la Tierra, los Malditos y los Recreados», a la vez que hacía una encendida defensa de sus «formas sin precedentes y sus métodos completamente personales».[4]

«Clyff había ejercido una influencia enorme en Rothko, tanto en sus ideas como en su forma de afrontar los retos», escribió Katharine Kuh, conservadora y amiga íntima de Mark Rothko. Still «le dio a Mark la libertad para ser él mismo y hasta para superarse a sí mismo».[5] De hecho, la presencia de Still en Nueva York animó a Rothko a retomar sus experimentos artísticos y a liberarse de los surrealistas europeos, así como a distanciarse de las instituciones oficiales mediante una crítica irónica. Por lo demás fue Still quien negoció la primera exposición en solitario de Rothko en una institución importante, lo que supuso un hito crucial en su carrera. Inaugurada el 13 de agosto de 1946 en el Museo de Arte Moderno de San Francisco, la muestra presentaba diez acuarelas y diecinueve pinturas al óleo sobre lienzo. «Ha sido sin lugar a dudas la mejor exposición que he visto en el museo en los últimos años —escribió Still a Betty Parsons—, y se ha ganado el mayor de los respetos de quienes reconocen el buen trabajo cuando lo ven.»[6] Como muestra de su admiración, el museo compró una de las pinturas expuestas, *Tentacles of Memory*, de 1945-1946, que fue la primera adquisición oficial de la obra de Rothko por parte de una institución estadounidense. Animados por la demostración de confianza en Rothko del museo de San Francisco, el Whitney y el Brooklyn Museum compraron una obra de la exposición cada uno: *Entombment I*, de 1946, y *Vessels of Magic*, de 1946, respectivamente.

La carrera pictórica de Rothko alcanzó una notoriedad considerable en marzo de 1947, cuando empezó a exponer sus obras en la galería de Betty Parsons. Nacida en Nueva York a comienzos del siglo XX en el seno de una familia de clase media-alta, Betty Pierson (que se convirtió en la señora Parsons en 1919) inició su carrera como artista viviendo diez años en Europa, donde trabajó con el escultor Antoine Bourdelle antes de volver a Nueva York en 1940. Abrió una galería en 1946, pero fue dos años más tarde cuando dio su gran paso gracias a Peggy Guggenheim, quien tras su regreso a Europa le pidió que cuidara de su cuadrilla de artistas. La galería de Betty Parsons «se convirtió [entonces] en el

punto de encuentro de [estos] artistas. Los cuatro grandes eran Newman, Rothko, Still y Pollock o, como ella los llamaba, “Los cuatro hombres del Apocalipsis”. Al principio se apoyaban muchísimo los unos a los otros y se ayudaban a colgar las pinturas para las exposiciones. Como ella solía decir: “Yo les doy paredes y ellos hacen el resto”».[7]

Sin embargo, algunos seguían mostrándose escépticos ante las obras de Rothko. Por ejemplo, su primera exposición en la galería de Parsons no consiguió convencer al crítico del *New York Times*, Howard Devree, quien escribió lo siguiente sobre aquella muestra: «Mark Rothko invoca en la galería de Betty Parsons a los espíritus de la Antigüedad e incluso a la Prehistoria inorgánica. En el mejor de los casos resulta individualmente sugerente, aunque títulos como *Phalanx of the Mind* y *Orison* no parecen muy ajustados al tema. Y en intentos tan pretenciosos como *Rites of Lilith*, el tamaño acaba resultando vacuo».[8] No obstante, esta fría recepción no tendría efectos duraderos. Aquel mismo verano, Rothko comenzó el primero de sus periplos por el oeste del país, recalando como profesor invitado en la Escuela de Bellas Artes de California, en su sede de San Francisco, donde imparte clases junto a su amigo Clyfford Still, el pintor Clay Spohn y el director de la escuela, Douglas MacAgy. Inmerso en el estudioso entorno de trabajo de la escuela y en su ambiente manifiestamente cálido y de compañerismo, Rothko vivió uno de los momentos más intensos de su carrera. Ernest Briggs, uno de sus estudiantes allí, describió la primera aparición de Rothko en sus clases, acompañado por Still:

> Primero conocí a Rothko: Still lo llevó a nuestra clase y nos lo presentó. Y desde luego había una diferencia abismal en cuanto a personalidades. Rothko era el paradigma del artista y pintor intelectual judío de Nueva York y rezumaba un tipo de energía totalmente distinto [al de Still]; de neoyorquino arquetípico, urbano y de intenciones profundas. [...] Lo mejor de la presencia de Rothko en nuestro programa de estudios era que una vez por semana impartía clase en un aula separada y a ella acudían personas que ni siquiera estaban en la clase de pintura. Clases que, de nuevo, no eran tales. Eran en realidad una especie de conversación en la que respondía a algunas preguntas y luego continuaba por su cuenta. [...] Recuerdo que cuando se encontraba en su primer periodo, denominado surrealista, mencionó que él y su grupo, el que formaba con Gottlieb y Baziotes, habían estado influenciados por los estudios clásicos y la mitología clásica, a los cuales estaban muy apegados, y por eso en algunas de sus clases, bien citaba a Heródoto o a alguien por el estilo, bien repetía una historia como antídoto [sic] de Heródoto en respuesta a la consulta de algún estudiante.[9]

«¿Qué tenía el último verano que ahora parece haber sido tan mágico? —escribió Rothko a Spohn, de vuelta en Nueva York—. Tú, Clyff, Doug, etc.,

provocabais tensiones que trasladaban nuestra existencia a otro plano superior que ahora echo de menos.»[10] La magia de esos momentos pasados en San Francisco con Mell afectaron de manera notable a la identidad del pintor, hasta tal punto que deseaba que la ciuda d se convirtiera en «el centro artístico del mundo»: «La ciudad es *indescriptiblemente* hermosa, y el clima, perfecto. [...] El tiempo es ahora (y me dicen que siempre lo es) benévolamente otoñal, con su combinación de ligera brusquedad y melancolía, lo que nutre mis predilecciones eslavas. (De hecho, vivimos en Russian Hill). [...] No cabe duda de que [...] esta ciudad se ha ganado el derecho a ser el centro artístico del mundo, y de que debemos hacer algo para provocarlo. Sugiero que difamemos el arte europeo y que expongamos arte oriental, para así hacer virar de forma automática hacia el Pacífico las rutas comerciales e ideológicas».[11]

El cambio de paisaje, la «vida frenética» de esta nueva red de amigos, la emoción de enseñar en una institución de reputación internacional en la que, como contó a Newman, él «quizás había expresado muchas de nuestras ideas mutuas» en esta «experiencia agotadora pero intensa»...;[12] todo contribuyó a esta magia. Sin embargo, allí su obra sufrió: «Mi lienzo está seco y mis hojas de papel, sin una mancha. Ojalá me viniera ahora alguna idea a la cabeza», se lamentaba en ocasiones.[13] Pero no fue hasta su vuelta a Nueva York cuando Rothko empezó a sentir las ventajas de su interludio en San Francisco, en especial a medida que la estética de Still —enormes fondos oscuros cortados por colores brillantes— empezaba a tomar forma. Aquel verano, Rothko pidió prestado a Still su cuadro *1949-9-W*, una pintura que mantuvo colgada en su estudio de Nueva York durante algunos años. «Ya he recibido y desplegado los lienzos que hice en San Francisco. Dado que allí no tuve ocasión de juzgarlos, he resuelto que en ese aspecto no todo estaba perdido —escribió a Clay Spohn a su llegada a Nueva York—. También ha llegado la pintura de Clyff de mi propiedad, y tiene un aspecto aún mejor que el que recordaba. Creo que empiezo a pensar en Frisco como en la clásica edad dorada, con aquel bello patio, esas nítidas tardes y nuestras conversaciones en aquel lugar.»[14]

En realidad fue en Nueva York, el 24 de septiembre de 1947, donde Rothko se dio cuenta del impacto que su primera estancia en California tuvo en su evolución estética. «Han aparecido algunos elementos en mi obra que quiero seguir desarrollando. De momento me estimulan y me hago ilusiones pensando

que al menos no voy a pasarme el año que viene regurgitando las emociones del anterior.»[15] De hecho, sus primeros lienzos multiformes los pintó en San Francisco durante el verano de 1947. El otoño siguiente, Rothko volvió a escribir, con lo que completó la dinámica ya entonces imparable que definiría su obra. Cuando la revista *Tiger's Eye* se dirigió a él, describió de manera elocuente la relación entre el artista, su arte y los ciudadanos: «Una pintura vive por la compañía y el estímulo producido en los ojos del observador sensible. Muere por el mismo motivo. Por lo tanto, dirigirla al mundo es un acto arriesgado e insensible». Esta afirmación fue profética de su carrera futura.[16]

Entretanto, los críticos trataban de entender el nuevo periodo que tomaba forma ante ellos. En octubre de 1947, Clement Greenberg reiteró su resentimiento hacia las relaciones de su país con el arte: «Los artistas están tan aislados en Estados Unidos como si vivieran en la Europa del Paleolítico. [...] El aislamiento es inconcebible, demoledor, continuo y mortal. [...] ¿Qué pueden hacer cincuenta contra ciento cuarenta millones?».[17] Solo dos meses más tarde, comenzó a reconocer que estaba surgiendo una «escuela autóctona de un nuevo simbolismo» que incluía, «entre otros, a Mark Rothko, Clifford [sic] Still y Barnett Benedict Newman [sic]», y en la que Gottlieb era «quizás el miembro más destacado». Aunque rechazaba «la importancia que esta escuela atribuye al contenido simbólico o "metafísico" de su arte», Greenberg admitió que «mientras sirva para estimular una pintura ambiciosa y seria, por el momento pueden dejarse a un lado las diferencias "ideológicas". La prueba radica en el arte, no en el programa».[18] En enero de 1948, en medio de una transición que supuso el establecimiento de un nuevo equilibrio de poder entre Europa y Estados Unidos, auspiciado por el anuncio del Plan Marshall seis meses antes, Greenberg no ocultó su optimismo, pese a la oscuridad de los años de la posguerra: «La pintura norteamericana, en su línea más avanzada —es decir, en la pintura abstracta—, ha demostrado en el curso de los últimos años, y en diversas ocasiones, que es capaz de generar contenido nuevo que no parece tener igual ni en Francia ni en Gran Bretaña».[19] Fue también Greenberg quien identificó y definió lo que percibía entonces como un punto de inflexión en la historia del arte estadounidense: «Por algún motivo, entre 1947 y 1948 se produjo un giro».[20] El pintor Philip Pavia admitió, por su parte, que «ningún otro momento histórico había incluido tantas sorpresas y tantos cambios, y tanto

movimiento. [...] 1948 fue un año crucial. [...] El suicidio de Gorky supuso un golpe para el grupo de la calle Ocho».[21] Al mismo tiempo, Jackson Pollock empezó a crear sus primeras pinturas bailando alrededor del lienzo, mientras que Barnett Newman empezaba a concebir sus propias pinturas con «*zips*» (bandas de color).

En su segunda exposición en la galería de Betty Parsons (en marzo de 1948), tal como había hecho en el pasado, Rothko decidió mostrar solo una parte de sí mismo: expuso únicamente pinturas de épocas anteriores, desconectadas de su obra más reciente. Exhibió catorce óleos creados entre 1944 y 1946, todos de estilo surrealista. Esta nueva exposición no le privó de ensañarse con las galerías y los críticos más conservadores de Nueva York. «La calle Cincuenta y siete es un horrible desastre —escribió a Clay Spohn en California—. Se ha producido lo que parece un ataque orquestado contra el arte "incomprensible" en el New York Times, Telegram, Art News, etc. [...] En mi opinión personal, el ataque es la mayor señal de honor que hemos recibido aquí en diez años. Ser comprensible para ellos es deshonroso y sospechoso.»[22] ¿Cómo podía un rebelde impenitente como Rothko tolerar la escena artística neoyorquina ahora que esta por fin le había aceptado? Con una carrera encaminada al éxito, ¿se volvería conciliador de repente? A juzgar por su correspondencia con Spohn, no, desde luego. «Empiezo a odiar la vida de pintor. Uno comienza a pelearse con su interior con un pie aún en el mundo normal. Después te quedas atrapado en un frenesí que te lleva al borde de la locura, todo lo lejos posible pero sin nunca volver. El regreso consiste en unas cuantas semanas de aturdimiento en las cuales solo estás medio vivo. Así he pasado este último año desde que te vi. Empiezo a sentir que este ciclo debe romperse en algún lugar.» San Francisco seguía siendo una utopía vigorizante en la mente de Rothko, en fuerte contraste con Nueva York, de la que criticaba que «uno dedica todas sus fuerzas a resistir ser succionado por la mentalidad de los mercaderes, claros culpables de que pases por todo este infierno. Me gustaría revivir una vez más nuestro último verano, ya que, aunque piense en él con gran frecuencia, lo recuerdo como una época trascendental. Quizá puedas organizar una visita a Nueva York próximamente. Por favor, vuelve a escribirnos».[23] San Francisco, Nueva York, San Francisco, Nueva York: las tensiones geográficas entre la costa Oeste y la costa Este, entre «Frisco como edad dorada clásica» y la ciudad con «mentalidad

de mercaderes», parecían enriquecer la obra y la vida de Mark Rothko.

En más de una ocasión protestó por la política de compras del Whitney y el Metropolitan. Y aunque se hizo eco de críticos del MoMA que se quejaban de que el museo no exponía a suficientes artistas norteamericanos, él era más ambiguo con respecto al propio museo, manteniendo así la debida consideración por un centro artístico que tenía en su colección permanente a los mejores artistas europeos de la modernidad. De hecho, la última fase de la asombrosa evolución estética que Rothko experimentó en aquellos años tuvo lugar precisamente allí. Igual que en 1940, mientras escribía su libro, Rothko se había sumergido durante meses en un estudio prolongado, paciente y sorprendente de la historia del arte desde el que volvió transformado cuatro años más tarde, en las salas del MoMA se sumergió también en un estudio prolongado, paciente y apasionante sobre una obra realizada en París en 1911 que el museo acababa de adquirir: *El estudio rojo*, de Matisse.

Ante un lienzo cuyo extenso color rojizo ahoga las formas y elimina todos los quiebros entre las líneas verticales y horizontales, el público entra en un estudio abandonado por el artista para enfrentarse a pinturas, esculturas y objetos: figuras congeladas en un movimiento. En este espacio, a la vez desierto y poblado, interactúan con un conjunto incongruente y aleatorio de desnudos, niños y modelos que nutrieron la imaginación del artista. Allí, siete obras abandonadas en plena elaboración, en la pesadez de su inconclusión, aguardan al creador que las dotará de vida para siempre. Mediante esta escena metafórica se revela la impotencia cegadora del demiurgo-artista, como si sin él esos monigotes sin vida, esos pobres Pinochos atrofiados, se fuesen a enfrentar al terrible desafío de extinguirse para siempre o convertirse en obras de arte inmortales. ¿Se había topado Rothko con la nota de prensa del MoMA del 5 de abril de 1949 en la que se presentaba al público la obra de Matisse? Fuera como fuese, tras zambullirse durante semanas en el lienzo del maestro francés, Rothko se sumió para siempre en la abstracción.

«Matisse tenía cuarenta y dos años en 1911, año en el que pintó *El estudio rojo;* y para entonces llevaba veinte años pintando. Tres o cuatro años antes había abandonado el fauvismo, estilo inconcluso con influencias contradictorias.

[...] La característica más llamativa de *El estudio rojo* es, por supuesto, el magnífico fondo uniforme de color rojo intenso. Este color de fondo es totalmente arbitrario, ya que en una pintura parecida de una vista adyacente del mismo estudio, Matisse utilizó tonos rosa y lavanda para el suelo y las paredes. Tras el osado color y la atrevida composición dispersa de *El estudio rojo*, Matisse viró en los años siguientes hacia un estilo algo más austero y clásico», rezaba la nota de prensa del museo sobre su nueva adquisición.[24] Era «la obra más importante de este insigne pintor que entraba en la colección del museo», añadió Alfred Barr, orgulloso de la obra maestra que acababa de adquirir.[25] Una ilustración anterior del estudio de Matisse en Clamart, con tonos rosa y lavanda, se había vendido casi de inmediato tras su finalización al gran coleccionista ruso Serguéi Shchukin de Moscú. En cuanto a *El estudio rojo*, con su estilo mucho más intrépido (y sus imponentes dimensiones: 180 × 218 cm), el artista lo prestó primero a la exposición *Armory Show* organizada en 1913 en Nueva York, Boston y Chicago. Cuando le devolvieron la pintura a Francia, la compró un coleccionista inglés antes de su siguiente reaparición pública en la retrospectiva de Henri Matisse celebrada en el Museo de Arte de Filadelfia en 1918.

Asumamos que en 1949 Rothko, cuya indagación estética había entrado en una nueva fase, también estaba interesado en otras obras europeas adquiridas por el MoMA aproximadamente en la misma época, como, por ejemplo, *Formas únicas de continuidad en el espacio* de Boccioni, *Composición C* de Mondrian (1920), *Mont Valérien* de Vlaminck, *Torso* de Zadkin y un dibujo de la prodigiosa serie de Theo van Doesburg titulado *Composición VII (La vaca)*. Los diversos bocetos que Van Doesburg hace del animal se transfiguran gradualmente por medio de la abstracción, en un deslizamiento casi mágico en el que los dibujos se convierten en *gouaches* y acaban como cubos geométricos de color.[26] Al igual que para otros artistas locales que ya no tenían que viajar al extranjero con el fin de completar su formación, la introducción de Rothko a estas obras fue posible gracias a los esfuerzos de Alfred Barr,[27] quien, desde 1929, había enriquecido con regularidad la colección permanente del MoMA transformándola en lo que Leo Castelli llamaría más tarde una «enciclopedia de arte europeo que ningún museo europeo podía ofrecer en aquel momento».[28] Rothko debió de sentirse completamente fascinado en aquel punto crucial de su

carrera cuando leyó cómo Barr anunciaba al público su nueva adquisición: «*Composición (La vaca)*, de 1916, constituye una documentación lúcida y valiosa de los métodos de De Stijl durante el periodo formativo de 1916-1917. Los tres dibujos expuestos muestran el proceso de abstracción geométrica, desde un bosquejo naturalista hasta una construcción de líneas verticales, horizontales y diagonales. [...] En el cuadro final, las líneas se han eliminado y han dejado rectángulos de color independientes compuestos de forma asimétrica sobre un fondo blanco. Después de 1920, las pinturas de Van Doesburg y Mondrian ya no se basaban directamente en formas específicas de la naturaleza».[29]

Para su tercera exposición en la galería de Betty Parsons, celebrada en marzo de 1949, Rothko decidió al fin exponer sus obras más recientes, las ahora célebres «*multiforms*» que había comenzado en San Francisco. Entre ellas resaltó especialmente *No. 1 (Untitled)*, de 1948, por transmitir la influencia combinada de Still y Matisse. Utilizando una paleta para el fondo limitada a los mismos tonos naranja, rojo, amarillo y blanco grisáceo que aparecen en *El estudio rojo*, Rothko se limitó a añadir en el centro una forma de color azul más oscuro. Y, en la superficie de la pintura, otras formas parecían flotar juntándose entre sí, sin jerarquía alguna, sobre una emulsión mate finamente extendida por la tela aunque su textura seguía siendo perceptible. En el *New York Times*, ya no era Jewell sino Stuart Preston quien dirigía la sección de crítica de arte, y este apreció la «experimentación implacable» que podía observarse en la muestra de Rothko. Apreció las «abstracciones que anuncian el abandono de sus antiguas maneras caligráficas». Apreció el «juego con manchas de color luminoso que flotan suavemente hacia arriba o que puntúan de manera impetuosa las superficies finamente revestidas de sus lienzos». Apreció todo, incluso el «diseño [que] es aleatorio e incierto». Y apreció asimismo las «alusiones “filosóficas” que [...] no son más que reacciones involuntarias de los ojos del artista al mirar las armonías de colores durante un periodo de tiempo determinado».[30] Este delicado elogio lo citó el propio artista posteriormente en conversaciones con William Seitz. Según explicó Rothko, su evolución hacia lo multiforme no se debió tanto al hecho de que «las figuras hubieran sido *arrancadas*» del lienzo, sino más bien a que estas habían sido sustituidas,

primero con «los símbolos de las figuras» (durante sus etapas mitológica y surrealista) y luego con formas que evolucionaron hacia «nuevos *sustitutos* de las figuras».[31]

Mientras Rothko avanzaba hacia la abstracción total durante su estancia en San Francisco en el verano de 1949, Clement Greenberg profetizó: «Es posible que el orgullo nacional derrote al arraigado filisteísmo e induzca a nuestros periodistas a alardear de lo que ni entienden ni disfrutan».[32] El artículo de Greenberg se publicó en *Nation* el 11 de junio, y apenas dos meses más tarde la revista *Life* estampó en la página 43 una provocativa pregunta: «Jackson Pollock: ¿el mayor pintor vivo de Estados Unidos?».[33] Posando frente a *Summertime: Number 9A*, uno de sus primeros *drippings*, aparece el artista, con los brazos cruzados sobre el pecho, un cigarrillo colgado de los labios y vestido de negro, y mirando con insolencia al espectador. De hecho, un tiempo antes, el propio Greenberg había hablado de Pollock como «un buen candidato para convertirse en el mayor pintor estadounidense del siglo XX».[34] En su artículo, la periodista de *Life* Dorothy Seiberling explicaba: «Hace poco, un crítico neoyorquino tremendamente intelectual clamó que el hombre inquietante y con aspecto de desconcertado de la imagen de arriba era un gran artista de nuestros días. [...] Otros opinan que Jackson Pollock no crea más que decoraciones interesantes aunque inexplicables. Y aún hay otros que sentencian que sus pinturas son tan degeneradas e intragables como unos macarrones del día anterior. Aun así, Pollock, a sus treinta y siete años, ha irrumpido en el panorama artístico como la nueva estrella del arte norteamericano». Este artículo, publicado en una revista con una tirada de cinco millones de ejemplares, comenzó a invertir la percepción del artista estadounidense en su propia sociedad.[35]

En este contexto, el mundo del arte de Nueva York no podía más que ganar ímpetu. Cuando en otoño Sam Kootz inauguró su nueva galería, le pidió a Harold Rosenberg que seleccionara a los artistas para la exposición que iba a inaugurarla, *The Intrasubjectives*, que bautizó así por un concepto propuesto por el filósofo español Ortega y Gasset en el número de agosto de 1949 de *Partisan Review*. «La ley rectora de las grandes variaciones pictóricas es de una simplicidad inquietante. Primero se pintan cosas; luego, sensaciones; por último, ideas. Esto quiere decir que la atención del artista ha comenzado fijándose en la

realidad externa; luego, en lo subjetivo; por último, en lo intrasubjetivo.»[36] Era, siguiendo los pasos de Putzel, otro intento de definir y acoger la nueva pintura norteamericana en su globalidad. «El espacio o la nada. [...] Eso es lo que el pintor moderno empieza a copiar —escribió Rosenberg—. En lugar de montañas, cadáveres, desnudos, etc., es su espacio lo que inspira al artista, lo que le agita, le vuelve verde o amarillo de bilis, le da un sentido de deporte, del lenguaje de signos, del absoluto.»[37] De repente, Baziotes, De Kooning, Gorky, Gottlieb, Hofmann, Motherwell, Pollock, Reinhardt, Rothko, Tobey y Tomlin aparecían en un solo bloque. ¡Vaya manantial de talento!

Unas semanas más tarde, la inauguración de la exposición de Pollock en la galería de Betty Parsons el 21 de noviembre de 1949 era la mejor muestra de que, para los artistas norteamericanos, la era del aislamiento había terminado. Pensemos en la escena siguiente:

> La multitud llenaba ambas salas de la pequeña galería de Parsons y se esparcía hasta el vestíbulo. Densas nubes de humo de cigarrillos llenaban la parte superior de aquel espacio sin ventanas. Las copas centelleaban y tintineaban, y el balbuceo de las conversaciones parecía especialmente agitado y apasionante. No era el público habitual. No eran los amigos ni los compañeros artistas que solían vagar de una inauguración a otra en muestra de solidaridad. Se trataba de hombres y mujeres de aspecto distinguido —en su mayor parte extranjeros— que llevaban trajes a medida y vestidos de los mejores diseñadores. Milton Resnick, que llegó con Willem de Kooning, recordaba los extraños y novedosos sentimientos que impregnaban la galería de Parsons aquella noche. «Lo primero que noté al entrar por la puerta fue que todos a mi alrededor se estrechaban la mano —recuerda Resnick—. La mayoría de las veces que asistías a una inauguración solo veías a conocidos, pero esta vez había mucha gente que nunca antes había visto. Así que le dije a Bill: “¿A qué se debe tanto darse la mano?”. “Mira a tu alrededor —respondió De Kooning—. Estos son los peces gordos. Jackson ha roto el hielo por fin.”»[38]

El 11 de junio de 1949, Clement Greenberg confirmó la reciente popularidad del arte estadounidense argumentando que los enemigos del arte contemporáneo, con sus críticas y su negación constantes, eran precisamente quienes habían dado lugar a la nueva situación: «La importancia del arte moderno ha llegado a ser tal que ya no basta oponerse a él ignorando su presencia; sus enemigos deben luchar en su contra de forma activa, y al hacerlo han convertido la pintura y la escultura en una cuestión crucial de la vida cultural, lo cual supone asignarles una importancia mayor de la que nunca antes habían disfrutado en este país».[39] Además de los críticos, los propios artistas reflexionaban sobre sus influencias e intenciones, incluida la creación de estudios alternativos de arte. En octubre de

1948, en un apartamento situado en el número 35 de la calle Ocho Este, en pleno East Village, Rothko fundó la Escuela de los Temas del Artista junto con William Baziotes, David Hare, Barnett Newman y Robert Motherwell. Además de ofrecer clases durante la semana, el programa de estudios incluía también clases los viernes por la tarde. A cada profesor se le asignaba un día de la semana y se le daba libertad para organizar sus enseñanzas. Según Motherwell, a los artistas les «preocupaba mucho que la escuela no fuese doctrinaria, que a los profesores se nos considerara individuos, y que a los estudiantes también se les considerara individuos».[40]

La escuela fue conocida rápidamente por sus clases del viernes. Durante los tres periodos lectivos de entre ocho y doce semanas, desde el otoño de 1948 hasta la primavera de 1949, uno se podía topar con Joseph Cornell, John Cage, Richard Huelsenbeck y Hans Arp, quienes se habían unido a los miembros fundadores y su círculo (Gottlieb, De Kooning, Reinhardt).[41] En aquellos tiempos se reunían en la escuela todo tipo de personalidades interesadas en el arte contemporáneo de Estados Unidos para intercambiar ideas y abordar asuntos relativos a los «temas del artista», manteniéndose así fieles al nombre de la escuela, una elección sugerente teniendo en cuenta que la obra de aquellos artistas se estaba tornando cada vez más abstracta. Robert Goodnough resolvió el misterio: «El término “tema” puede resultar engañoso al referirse a la pintura abstracta, pero entonces se empleaba para transmitir que el artista puede tener un tema incluso si no hace referencia directamente a objetos o acontecimientos reconocibles; que sus intentos por abordar ideas y emociones subjetivas constituyen temas».[42] Estas nuevas interacciones entre artistas y escritores, un legado de la tradición europea, permitieron a los artistas aclarar sus ideas, hablar de sus influencias y construir un movimiento formado por individuos sólidos.

Y aun cuando Philip Pavia, uno de los «artistas del centro» que se reunían en torno a Hans Hofmann, describió su experiencia con no poca ironía —«Había cinco profesores y cinco estudiantes, [...] la Escuela de los Temas del Artista apenas hizo mella en la escuela de Hofmann o en su popularidad»—, no podía por menos que reconocer su relevancia. «Por fin —dijo—, los surrealistas de Nueva York eran reconocidos como una entidad separada.»[43] Rothko y sus amigos, los artistas de «la zona alta» que vivían en mejores barrios o que se identificaban con las galerías de la parte alta de la ciudad que les representaban,

eran la diana del sarcasmo de los artistas «del centro». «Nuestro grupo del centro estaba inquieto —escribió Pavia, aludiendo luego a la Revolución americana—: El poderoso ejército surrealista de la zona alta envía un contingente de Casacas Rojas[44] para tomar la calle Ocho. [...] Estos Casacas Rojas no eran la amenaza que imaginábamos [...]. En esta refriega con los Casacas Rojas nos llamaron “los piel de mapache”, en alusión a los colonizadores y pioneros norteamericanos: aquellos que nos reuníamos en la cafetería Waldorf, estudiábamos en la Escuela Hofmann y constituimos el grupo de la calle Ocho. [...] En 1948 nos organizamos y decidimos alquilar un salón de reuniones.»[45]

Más allá de las simples escaramuzas entre compañeros artistas, algo fundamental estaba ocurriendo en aquellos momentos. La educación, de la misma manera que era un componente crucial de la tradición judía, ahora se convirtió también en un factor decisivo en la carrera de Rothko. De hecho, fue su puesto como profesor de dibujo en el Centro Judío de Brooklyn lo que le proporcionó la estabilidad que necesitaba para impulsar su carrera. Y, tras participar en la Escuela de los Temas del Artista, pasó a ser una pieza clave de la nueva cultura artística que se estaba construyendo en el país al que había llegado treinta y seis años antes. En paralelo, su arte también seguía evolucionando. Con *No. 9*, de 1948, compuso un espacio de formas flotantes totalmente habitado por variaciones de rojo y naranja, rosa y púrpura, desde el pastel hasta el burdeos, con un goteo blanco de seis rayas aleatorias en la esquina superior derecha. Menos de un año más tarde, pintó *No. 8*, de 1949: un recuadro naranja abajo, un rectángulo amarillo arriba y un espacio longitudinal de color rosa a lo largo del lado izquierdo y, de nuevo, franjas aleatorias dentro de un recuadro rojo, con los colores chirriando unos contra otros y atrayendo la atención del espectador. Y algo más tarde ese mismo año creó *No. 11/No. 20 (Untitled)*, de 1949, una pintura que mostraba bloques de color amarillo, verde y blanco veteados con rojo y que supuso el inicio de una nueva fase en su carrera artística. Mark Rothko había completado el viaje estético que había emprendido diez años antes. Mientras seguía evolucionando, había encontrado al fin su propio lenguaje.

8

Con los pintores rebeldes, un pionero (1949-1953)

> Hay que ser ciego para negar que Rothko es un colorista sutil y sensible. Tiene una inclinación por los acordes sonoros que resplandecen y se difuminan con la rica y rígida solemnidad de los acordes orgánicos sólidamente sostenidos. Visualmente estas pinturas son impresionantes y podría decirse que hasta nos provocan una catarsis como solo las grandes obras de arte son capaces de hacerlo. [...] Mis felicitaciones a un pionero que está renovando el lenguaje formal de la pintura.[*]
>
> STUART PRESTON

Dirigiéndose al Congreso el 12 de agosto de 1949, el senador republicano George A. Dondero, en un ejemplo de mentalidad filistea, lanzó un ataque especialmente virulento contra los artistas contemporáneos:

> El arte de los ismos, el arma de la Revolución rusa, es el arte que se ha trasplantado a Estados Unidos, y en la actualidad, tras haberse infiltrado y haber saturado muchos de nuestros centros artísticos, amenaza con intimidar y vencer al excelente arte de nuestra tradición y de nuestro legado. El arte denominado moderno o contemporáneo de nuestro amado país contiene todos los ismos de la depravación, la decadencia y la destrucción. [...] Como ya he afirmado con anterioridad, el arte se considera un arma del comunismo, y la doctrina comunista nombra al artista soldado de la revolución. [...] ¿Qué ismos se hallan en la propia base del denominado arte moderno? [...] Enumero la lista de la infamia, aunque puede que me deje alguno: dadaísmo, futurismo, construccionismo, suprematismo, cubismo, expresionismo, surrealismo y abstraccionismo. Todos estos ismos son de origen extranjero, y verdaderamente no deberían tener un lugar en el arte norteamericano. [...] Todos son instrumentos y armas de destrucción. [...] El cubismo pretende destruir mediante un desorden diseñado. El futurismo pretende destruir mediante el mito de la máquina. [...] El dadaísmo pretende destruir mediante el ridículo. El expresionismo pretende destruir imitando lo primitivo y loco. [...] El abstraccionismo pretende destruir generando confusión mental. El surrealismo pretende destruir negando la razón.[1]

Aquel verano, Mark Rothko volvió a pasar varios estimulantes meses con Mell en San Francisco, en un viaje idílico durante el que tuvo tiempo suficiente

para impartir clases junto a sus amigos Still, MacAgy y Spohn, y al que siguió un espectacular viaje a Nuevo México antes de volver a casa a Nueva York. «[Saludos] también de parte de Mell. Te veremos antes de que te des cuenta»,[2] escribió a Barnett Newman, tan lleno de optimismo que uno se pregunta si había oído hablar del vehemente discurso de Dondero. Aun así, parecía que el estatus del artista en Estados Unidos estaba mejorando y los tiempos más difíciles habían quedado atrás. Esa era entonces la opinión de Clement Greenberg, que actuaba como un barómetro intelectual en el mundo del arte. Sin embargo, Greenberg había sido bastante pesimista sobre el asunto en la primera mitad de la década. En 1943, antes de la exposición anual organizada en el Whitney, observó que «por décima vez, la Whitney Annual nos ofrece la oportunidad de comprobar que la mayoría de nuestros artistas son capaces de pintar, dibujar y esculpir con una gran eficacia, al tiempo que rematadamente mal».[3] Un año más tarde, repitió sus advertencias: «La Whitney Annual de este año [...] es más descorazonadora que nunca», y es que «el arte norteamericano, como la literatura norteamericana, parece estar en retirada en estos momentos».[4] Sin embargo, cuatro años más tarde, comenzó a cambiar su discurso.

> Si artistas tan grandes como Picasso, Braque y Léger han decaído tan lamentablemente —escribió en un número de *Partisan Review* del año 1948—, es porque ha desaparecido el contexto social europeo que garantizaba su funcionamiento. Y cuando vemos, por otra parte, cuánto se ha elevado el nivel del arte norteamericano en los cinco últimos años, con la aparición de nuevos talentos tan llenos de energía y contenido como Arshile Gorky, Jackson Pollock y David Smith, y también cuando nos damos cuenta de la solidez con que John Marin ha sabido mantener un nivel alto, por muy cerrado que sea su arte, entonces se extrae sin esfuerzo la conclusión, para nuestra propia sorpresa, de que las premisas principales del arte occidental han migrado por fin a Estados Unidos, junto con el centro de gravedad de la producción industrial y el poder político.[5]

Siguiendo las agudas intuiciones de Greenberg, como se había demostrado durante la inauguración de la exposición de Pollock en la galería de Betty Parsons el 21 de noviembre de 1949, los observadores se vieron forzados a admitir que los artistas estadounidenses estaban desplazándose hacia la vanguardia de la escena del mundo del arte contemporáneo.

Los dueños de las galerías tampoco andaban faltos de iniciativas. Después de que el marchante Sam Kootz solicitara la ayuda de Harold Rosenberg y Ortega y Gasset para la exposición *The Intrasubjectives*, pidió a dos eminentes intelectuales de la época, Clement Greenberg y Meyer Schapiro, que visitaran

los insalubres y destartalados estudios de artistas en el East Village y buscaran nuevos talentos. «Los resultados de esta excursión de sabbat (una selección de veintitrés pinturas de otros tantos artistas) se acaban de colgar en la galería de Kootz. [...] El caso es que cerca de dos tercios de los artistas representados tienen menos de treinta años —escribió entusiasmado Tom Hess—, y todo ello contribuye a que esta sea una de las exposiciones más exitosas y provocativas de artistas jóvenes que haya visto jamás.»[6] De la misma manera, en 1950 el coleccionista Leo Castelli, nacido en Trieste pero que había gestionado brevemente una galería en París antes de emigrar a Nueva York en 1941, adoptó una vieja idea del marchante Pierre Matisse. Propuso entonces a su amigo, el galerista Sidney Janis, que organizara la exposición *Young Painters in the United States and France*, en la cual se emparejaba a artistas de ambos países en un intento de sumar la legitimidad de los franceses a la energía que Castelli sentía entre los jóvenes norteamericanos. Una pintura de una mujer de De Kooning colgada junto a otra de Dubuffet; un Kline emparejado con un Soulages; un Gorky frente a un Matta; un Pollock enfrentado a Lanskoy; David Smith junto a Léger; Coulon unido con Cavallon; y, en lo que quizá fue la más reveladora de aquellas asociaciones, una abstracción vertical de Mark Rothko se situaba junto a una abstracción horizontal de Nicolas de Staël. «Esta exposición se vio primero en la Galerie de France de París —explicó Castelli—, donde tuvo que enfrentarse a la encendida hostilidad de un reducido círculo de artistas chovinistas que insistían en que, con muy escasas excepciones, no era posible establecer una comparación entre la pintura norteamericana y la francesa.»[7]

«Decidimos que Leo seleccionara a los norteamericanos y yo a los franceses —contó Janis—. Leo se puso manos a la obra. Era un gran defensor de la obra de Jackson Pollock, de Rothko y de gente así.»[8] Según Castelli, «las comparaciones eran bastante curiosas y divertidas, pero a la vez bien fundamentadas [...]. De todos modos recibí críticas furibundas por haber adoptado este enfoque. Charles Egan, un tipo muy chovinista, fue el que más se indignó. La noche de la inauguración me dijo que era una idea absurda, que no cabía ninguna comparación posible entre los norteamericanos y los franceses. Por su parte, Barr, que en realidad no compraba obras de pintores estadounidenses y que se sentía cómodo observando desde la barrera, no mostró demasiado entusiasmo».[9] Y sin embargo, «yo estaba convencido de que en mi

primera exposición tenía que reforzar la idea de que la pintura norteamericana era tan buena como la europea, como la de los grandes pintores europeos».[10]

Lo que los artistas, críticos y marchantes sentían en el interior de Nueva York era algo que también percibían los visitantes ocasionales del otro lado del Atlántico, incluido el crítico belga Michel Seuphor, que informó desde Nueva York: «¿Por qué la calle Cincuenta y siete me ha parecido siempre tan soleada, incluso cuando nieva? ¿Es por la sonrisa de Sidney Janis, la voz cantarina de Wittenborn, el humor irónico de Egan o la cordial bienvenida de Kootz en cuanto doblas la esquina con Madison Avenue? Esta calle de marchantes de arte tiene aceras muy amplias: hay espacio para todos».[11] La exploración que Seuphor hacía de la escena artística neoyorquina le llevó también, como no podía ser de otra manera, al trabajo de Castelli en la galería de Sidney Janis. Impresionado por esta comparación entre doce pintores norteamericanos y doce franceses, no solo elogió la exposición, sino que también le dedicó una cautivadora serie de fotografías. En una de ellas, una pintura de una mujer de Dubuffet, colgada en lo alto de una pared del lado izquierdo de la galería, parece desaparecer ante una mujer de mayor tamaño de De Kooning. Al otro lado de la puerta es Rothko quien, desde la izquierda, vibra más intensamente que Nicolas de Staël, y mientras las frenéticas líneas de Kline contrastan con la calma de Soulages, la pintura por salpicaduras de Pollock casi arrasa las formas de Lanskoy. Empezando por su título, «París-New York 1951», el reportaje de Seuphor sobre la exposición no deja lugar a dudas sobre la naturaleza polémica de la comparación entre las dos capitales del arte, una en declive y otra en ascenso.

Iniciativas tan exitosas como la de Castelli, en aquel momento crucial, permitieron a los neoyorquinos ir con la cabeza bien alta. A ambos lados del Atlántico, en estos años de posguerra, los franceses y los norteamericanos se observaban y se calibraban mutuamente intentando reconfigurarse dentro de nuevos espacios culturales en los que se establecía una nueva distribución de funciones. Invitado a la Universidad de Yale, Sartre había pasmado a más de un oyente cuando celebró en su discurso el saludable efecto de los jóvenes novelistas norteamericanos sobre la literatura francesa.

La ocupación exaltó la fascinación de los intelectuales franceses hacia la violencia, la multiplicidad y la movilidad de la vida norteamericana. La influencia de la novela norteamericana se deriva de la

> revolución que aportó a la técnica narrativa [...]. Los novelistas norteamericanos, sin tradición a sus espaldas, han creado con salvaje brutalidad unos instrumentos inapreciables [...]. Pronto aparecerán en Estados Unidos las primeras novelas francesas escritas bajo la ocupación. Vamos a devolverles las técnicas que ustedes nos han prestado. Se las devolveremos digeridas, intelectualizadas, menos efectivas y menos brutales, intencionadamente adaptadas al gusto francés. Porque de este constante intercambio, en el que unas naciones redescubren en otras lo que ellas mismas han inventado y descartado, esos libros extranjeros puede que les reconcilien a ustedes con la eterna juventud del «viejo» Faulkner.[12]

Sin embargo pasarían años antes de que estos primeros indicios tomaran forma y de una vez por todas se produjesen cambios profundos en el seno de los centros artísticos de Estados Unidos. El Metropolitan Museum of Art, por ejemplo, ignoró durante mucho tiempo el arte de su propio país y además había tenido la osadía de negarse a acoger en una nueva sala anexa la espectacular colección de arte contemporáneo estadounidense que les había ofrecido Gertrude Vanderbilt Whitney. Ofendida por el desaire pero decidida a cumplir su papel de gran mecenas del arte, Whitney fundó al poco tiempo el Whitney Museum of American Art. Cuando el Met presentó en 1950 una exposición titulada *American Painting Today*, la mayoría de los artistas coetáneos la recibieron mal. Adolph Gottlieb, con la ayuda de Barnett Newman y Ad Reinhardt, empezó el 21 de abril de 1950 a recoger firmas entre sus amigos artistas, y en una carta de protesta dirigida al director del Metropolitan (y publicada en el *New York Times* el 22 de mayo) todos manifestaron su rechazo a aquella «monstruosa exposición de arte nacional», arremetiendo contra el comisario por su hostilidad hacia el «arte de vanguardia» y contra el mismo director del museo por «menospreciar la pintura moderna», al tiempo que lamentaban que no se hubiera incluido «una proporción justa de arte de vanguardia» en la siguiente exposición. «Estos caballeros —continuaba la carta— deberían prestar atención al hecho de que, a lo largo de más de cien años, el arte de vanguardia es el único que ha realizado aportaciones significativas a la civilización.»

Seis meses después, la fotógrafa Nina Leen se afanó en reunir, en un estudio de la calle Ciento veinticinco, a los quince rabiosos artistas que habían firmado la carta. El lugar lo había propuesto el portavoz del grupo, Adolph Gottlieb, que se lo había sugerido al director de la revista *Life* para que pudieran reunirse allí y expresar sin cortapisas sus opiniones sobre la exposición. Para ellos era una muestra desesperadamente conservadora, por supuesto, pero sus críticas se extendieron mucho más allá de esta exposición en concreto. Apuntaban sobre

todo a la lucha que durante un siglo habían librado los artistas de Estados Unidos por que se les reconociese públicamente su valor. En esta batalla, el Met se había presentado siempre como una fortaleza inexpugnable que solamente aceptaba artistas franceses, mientras que cerraba las puertas a los artistas contemporáneos norteamericanos. Pues bien, dos meses después de haber sido fotografiados por Nina Leen, aquel retrato de grupo apareció publicado en la página 34 del número del 15 de enero de 1951 de la revista *Life*, acompañado de un pie de foto que decía: «El grupo de artistas de vanguardia “los Irascibles” dirige la lucha contra la exposición».

A partir de entonces, aquellos quince artistas serían conocidos como «los Irascibles». Eran pintores innovadores que, por sus críticas al arte establecido, estaban claramente emparentados con el acervo cultural de los movimientos discrepantes del arte europeo: el Salon des Refusés en el París de 1863, la Sezession vienesa en 1897, Der Blaue Reiter en el Múnich de 1911. Es más, su propia fotografía desafiaba las convenciones: en lugar de aparecer sonrientes como era habitual en las instantáneas de personas célebres, la foto publicada en *Life* mostraba a un grupo de artistas hostiles vestidos a la manera de los hombres de negocios y exhibiendo en sus rostros expresiones de una seriedad fuera de lo común.

Aquellos quince rebeldes norteamericanos que posaban frente a la cámara con gesto despectivo y mirada desafiante, estaban sin duda alguna desafiando al orden establecido. Para la imagen se habían dispuesto en forma de pirámide, con una primera fila de hombres sentados (Rothko, Newman, Theodoros Stamos, Ernst, Brooks y Pollock), seguida por ocho hombres de pie (Tomlin, Motherwell, Still, Baziotes, Poussette-Dart, Reinhardt, Gottlieb y De Kooning) y coronada por la figura solitaria de una elegante mujer (Hedda Sterne). Dentro del grupo de «los Irascibles», Newman (en el centro), Pollock (justo detrás) y De Kooning (en la fila del fondo, a la izquierda) captaron a la perfección el espíritu de esta nueva forma de revuelta fría. Pero es Mark Rothko el que con su bigote, sus gafas de intelectual miope, la chaqueta demasiado grande y un cigarrillo en la mano derecha se nos presenta indudablemente como el más agresivo de todos. Sentado en primer plano, en el extremo inferior derecho, y con el hombro izquierdo dirigido hacia la cámara, adopta una postura que indica claramente que no está dispuesto a transigir, hasta el punto de que apenas se digna mirar a la cámara. En

el Nueva York de comienzos de la década de 1950, Rothko formaba parte de una minoría artística. Y dentro del grupo de los quince Irascibles, era miembro además de otras dos minorías: en primer lugar, la minoría europea (junto con Ernst, De Kooning, Stamos y Sterne) y, en segundo término, la judía (con Gottlieb, Newman y Sterne).

El año 1950 fue una época propicia para Rothko. Empezó con un excepcional elogio por parte del *New York Times*, que el 8 de enero publicó una crítica muy favorable de las pinturas abstractas que Rothko presentaba en la galería de Betty Parsons. «Lo que nosotros consideramos bello puede ser menospreciado en otra generación y ciertamente aquello que hoy despreciamos fue valorado en otro tiempo», escribió el crítico Howard Devree citando las memorias de Somerset Maugham, *The Summing Up*. «“De ahí se deduce que la belleza depende de las necesidades de cada generación”, concluye Maugham. Y uno de los mejores ejemplos es Mark Rothko, un artista que indudablemente se encuentra en fase de transición.» Sus lienzos de gran formato, continuaba el crítico, «son vibrantes, diríase que hasta imponentes, tanto por el color como por la ausencia de lo que generalmente llamamos tema. Da la impresión de que el artista en cierto modo pretende alcanzar el efecto de fluidez de un Mondrian, pues abandona las líneas y bordes definidos pero básicamente mantiene estas zonas que en Mondrian eran mucho más geométricas. Hasta dónde puede llegar semejante proceso y cuál es el objetivo que se pretende alcanzar es algo que todavía no está del todo claro».[13]

La buena fortuna de aquel año tuvo su continuación en un viaje de cinco meses que Rothko y Mell hicieron por Europa —recalando en París, Chartres, Niza, Cannes-sur-Mer, Venecia, Florencia, Arezzo, Siena, Roma, y luego vuelta a París, y después Londres— y que, desde el punto de vista personal, tuvo un profundo impacto en el pintor. Ahora que se encontraba fuera de la escena artística neoyorquina y de sus conflictos, Rothko podía disfrutar al fin de algunos momentos de tranquilidad, y el 30 de junio de 1950 anunció exultante a Barnett Newman las buenas nuevas: «Mell está embarazada. El niño ha cumplido ya su cuarto mes de vida intrauterina. Estamos muy contentos, tanto que vamos a posponer todos nuestros asuntos prácticos hasta que lleguemos a casa».[14] En el curso de su estancia en Europa, Rothko pudo además adaptar la imagen mental que se había hecho del Viejo Continente, magnificada por los

recuerdos de su infancia, acomodándola a la realidad de un continente profundamente trastocado por los cambios geopolíticos que había sufrido el mundo en los últimos tiempos. Francia resultó especialmente desconcertante para Rothko, hasta el punto de que tuvo serios problemas para adaptarse al país. «Solo quería decirte —escribió en su carta a Newman— que, según mis primeras impresiones, las diferencias que habíamos previsto entre nuestro estado de ánimo y el de París se acercan mucho a la realidad. Nunca se me había ocurrido que aquí la civilización me resultaría tan extraña e inaccesible como realmente me parece. Por ello, y para que lo sepa Betty, me parece que ha sido bastante acertada nuestra reticencia a enviar obras aquí.»[15] ¿Cómo debemos interpretar esta visión tan negativa? ¿Y cómo podría uno entender la importancia de este juicio tan severo si no es como prueba de que Rothko, para entonces ya profundamente americano, se sentía tan fuera de lugar en el deprimido mundo de las galerías europeas que ni siquiera estaba dispuesto a enviar allí sus pinturas?

«Los Irascibles», 24 de noviembre de 1950. En primera fila y siempre de izquierda a derecha: Theodore Stamos, Jimmy Ernst, Barnett Newman, James Brooks y Mark Rothko. En la fila intermedia: Richard Poussette-Dart, William Baziotes, Jackson Pollock, Clyfford Still, Robert Motherwell y Bradley Walker Tomlin. Al fondo: Willem de Kooning, Adolph Gottlieb, Ad Reinhardt y Hedda Sterne. (Fotografía de Nina Leen. Time & Life Pictures/Getty Images.)

Esta reacción nos trae a la memoria la de Leo Castelli, quien había abandonado Europa en 1941 y pronto quedó cautivado por la pujante economía de Estados Unidos: «Cuando llegué [a Nueva York] me di cuenta de que Estados Unidos era el lugar ideal, y de que Europa se estaba yendo al traste. Con la transferencia cultural que se había producido después de la guerra, Estados Unidos devolvió la confianza a Europa [...]. Puede que sin su ayuda Europa nunca hubiera podido volver a ponerse a pie».[16] En una ocasión Castelli pensó incluso en incorporar a sus antiguos colegas de París a un proyecto que quería poner en marcha en Nueva York, pero pronto desestimó la idea. «Nunca logré convencer a [René] Drouin ni a [Michel] Tapié de que trabajaran con Estados Unidos —declaró al año siguiente—. Lo cierto es que la pobreza estaba demasiado extendida y la situación económica era demasiado desesperada. Drouin era tan pobre que había tenido que renunciar a su apartamento y vivía en el sótano de su galería.»[17] Stanley Kunitz recordaba precisamente la radicalidad de que daba muestras Rothko tras su regreso a Estados Unidos, así como su firme rechazo de «toda la tradición de la pintura europea, empezando por el Renacimiento». «Hemos hecho borrón y cuenta nueva. Empezamos de nuevo y en un país nuevo. Tenemos que olvidar lo que han hecho los viejos maestros», le dijo sin rodeos aquel hombre nacido en Dvinsk.[18] De hecho, las obras que Rothko pintó en aquel periodo, como era el caso de *Untitled* (1949), estaban evolucionando hacia formas más puras que las de sus cuadros anteriores.

En diciembre de 1950 vino al mundo la hija de Rothko, Kathy Lynn, a la que habían puesto el mismo nombre que la madre del pintor, fallecida en Portland unos meses antes. Como es natural, la pequeña cambió radicalmente la vida cotidiana de la pareja, que a partir de entonces mantuvo un contacto más estrecho con amigos que llevaban una vida más estable, como era el caso de los Motherwell. En una misiva dirigida a otro de sus amigos, Herbert Ferber, Rothko le comunicó entusiasmado: «Kate insiste en hacerlo todo, lo que le provoca todo lo contrario al bienestar que vosotros estáis experimentando. Dejé a Mell con Kate en el campo y me fui con Bob a Woodstock durante el fin de semana. El clima perfecto y la copiosidad de la bebida y la comida casi compensaban la banalidad de las palabras, que eran incluso más copiosas».[19]

Su primer viaje a Europa le había apartado de la escena neoyorquina justo en el momento en que el conflicto con el Metropolitan Museum of Art estaba a

punto de resolverse por sí solo. Había enviado su firma a Gottlieb y Newman para la famosa carta de «los Irascibles» mientras se encontraba en París, haciendo turismo por la ciudad en compañía de Mell. Pero a su regreso a Nueva York estaba bien dispuesto para el trabajo, con una pasión inusitada por Estados Unidos, y habiendo tomado ya algunas decisiones, entre ellas la de consagrar sus esfuerzos a la consecución de su propio éxito. «Obviamente, ahora que nos vamos acercando a casa y tras leer vuestro informe sobre el final de la temporada, me doy cuenta de que debemos encontrar un modo de vida y un trabajo que no tenga las consecuencias que van acabando con cada uno de nosotros —le escribió a Newman—. Dudo que ninguno de nosotros pueda soportar esta presión durante mucho más tiempo. El problema debe de ser el retraso en nuestra madurez y debemos resolverlo inmediatamente y sin falta. Quizá todo lo que despotriqué contra el "Club" no fue otra cosa que un grito de desesperación y de autoprotección contra este mismo peligro.»[20] ¿Cómo deberíamos interpretar lo que Rothko, en términos eufemísticos, describe como un «despotrique contra el "Club"»? ¿Por qué había lanzado aquel «grito de desesperación y de autoprotección»? ¿Y cuál era el peligro del que quería protegerse? ¿Son las tensiones propias de todo grupo emergente y prometedor lo que subyace tras las palabras de Rothko en que alude a las «consecuencias que van acabando» con todos ellos y a la «presión» que sentían?

El «Club» había empezado a funcionar en el otoño de 1949. Aglutinaba a un grupo de artistas e intelectuales que, como los impresionistas reunidos en el café Guerbois a finales del XIX, trataban de reforzar su identidad en una sociedad ajena a sus inquietudes. Organizaban encuentros, debates y discusiones intelectuales. Y así fue como consiguieron que la escena neoyorquina de las artes visuales reaccionase al fin a sus peticiones, impulsando la apertura de nuevas galerías en la zona residencial pero, sobre todo, implicando cada vez más a actores clave del mundo del arte tales como los críticos, los conservadores de museos y los propietarios de galerías de arte. En los cafés del East Village se respiraba un ambiente artístico muy parecido al de Saint-Germain-des-Prés.

En el Club había obviamente artistas plásticos (Pavia, De Kooning, Kline, Lassaw), pero también músicos (Cage, Varèse, Margulis), críticos (Greenberg, Rosenberg, Schapiro, Hess), escritores (Hannah Arendt, Frank O'Hara), comisarios y conservadores de museos (Barr, Sweeney), marchantes (Egan) y

coleccionistas (Leo y Ileana Castelli). En el estudio que tenían alquilado en el número 39 de la calle Ocho Este, los miércoles se organizaban encuentros solo para los socios fundadores y los viernes reuniones abiertas a los amigos y visitantes, en las cuales tenían lugar lecturas, conciertos, mesas redondas y conferencias. Fue, por tanto, la primera comunidad de artistas de Nueva York, y su dinámica de poder giraba en torno a los conflictos geográficos (zona residencial frente al centro de la ciudad) y los conflictos propiamente simbólicos de sus miembros (artistas establecidos frente a los emergentes).

Los pintores abstractos y los expresionistas intentaban definirse en un sinfín de discusiones. Algunos eran artistas que estaban a punto de hacerse famosos (como Franz Kline, Willem de Kooning, Ad Reinhardt, Jack Tworkov y Robert Rauschenberg); otros no habían llegado a tanto (como Lewin Alcopley, George Cavallon, Ibram Lassaw, Landes Lewitin, Conrad Marca-Relli, Philip Pavia, Milton Resnick y Ludwig Sander). Como había escrito Clement Greenberg unos años antes: «En el centro de la ciudad, más allá de la calle Treinta y cuatro, el destino del arte norteamericano lo están decidiendo chicos jóvenes, pocos de más de cuarenta años, que se alojan en pisos sin agua caliente y viven prácticamente al día. Crean arte abstracto, rara vez exponen en la calle Cincuenta y siete y su fama no va más allá de un grupo de fanáticos, [...] de inadaptados obsesionados con el arte y tan aislados en Estados Unidos como si vivieran en la Europa del Paleolítico».[21]

El Club servía también de espacio de confrontación en el que podían reproducirse una y otra vez todos los conflictos latentes en el mundo del arte, donde las tensiones entre las distintas facciones podían manifestarse sin ninguna cortapisa. Pollock, que vivía la mayor parte del tiempo en Springs, a las afueras de Nueva York, aparecía muy de vez en cuando por las reuniones del Club, al igual que su defensor Clement Greenberg. De todas formas no se sentía bien acogido y además le disgustaban los debates intelectuales. Una vez, en una de sus escasas visitas, se convirtió en «objetivo inmediato» y al rato abandonó la sala farfullando: «Yo no necesito un club».[22] Por lo visto, el Club estaba tomando partido por la causa de la parte contraria —lo que empezaba a llamarse «el bando de De Kooning»—, y Thomas Hess, el nuevo director de *Art News*, era su defensor oficial. «Hess estaba jugando a hacerse con el poder —recuerda Conrad Marca-Relli—, promoviendo a De Kooning e intentando desbancar a

Jackson de la primera posición.»[23] Poco después apareció en escena una nueva facción, la formada por Motherwell y sus amigos, Rothko, Gottlieb y Newman, que para «vagabundos del Bowery» como Conrad Marca-Relli era «la primera que representaba otro tipo de artista»: «Eran los chicos de la zona residencial de la ciudad, gente que ya se había hecho un nombre, que ya tenían una galería en los mejores barrios antes de unirse al Club. Con su entrada empezaron las mesas redondas y los conferenciantes invitados, y todo se hizo más público, más formal».[24] A Motherwell se le criticaba sobre todo por el barniz de intelectualidad que había adquirido con los surrealistas, por sus ambiciones frustradas y por su envidioso desdén hacia Pollock. A Rothko, que formaba parte de la cuadrilla artística de Betty Parsons, se le tachaba de «maestro arrogante», especialmente entre artistas jóvenes que todavía no se habían abierto camino. «Nos apoyábamos unos a otros —recordaba Marca-Relli—. Por un lado estaban los artistas mayores, algunos de los cuales, como Pollock, ya habían triunfado, mientras que otros, como De Kooning, estaban a punto de hacerlo y exponían en las galerías de los barrios residenciales; y por el otro estaban los jóvenes que nunca habían expuesto nada.»[25]

En la primavera de 1951 se decidió montar una exposición colectiva en una tienda de antigüedades abandonada. Cuenta la leyenda que Leo Castelli desempeñó un papel activo, si no capital, en esta exposición.[26] A pesar del caos organizativo y de las tensiones que persistieron hasta el último minuto, a pesar de que el cuadro de Pollock, *Number 1, 1949*, se tuvo que exponer en horizontal en vez de vertical, a pesar de todo, el día de la inauguración, el 21 de mayo de 1951, fue una fecha emblemática que ha permanecido en el recuerdo de todos. «¡Todas las estrellas! —recordaba Sander—. Y el atasco de los taxis que paraban, cinco o seis a la vez. En aquella época yo no conocía a la inmensa mayoría de la gente que salía de ellos vestida de noche, a casi nadie. [...] Fue verdaderamente impresionante la cantidad de gente que vino. Creo que eso nos hizo entusiasmarnos con nosotros mismos. Aquella exposición sirvió más que nada para reforzar nuestra autoestima, porque diría que solo se vendió una obra.»[27]

Aquella noche, los artistas del East Village que habían salido de sus cochambrosas madrigueras en la parte baja de Manhattan, se infiltraron en la ciudad como un caballo de Troya, pues no en vano habían conseguido atraer a

espectadores de los barrios elegantes que nunca se dejaban caer por el Village y difuminar la frontera entre los barrios residenciales y el centro de la ciudad, entre lo burgués y lo bohemio. Alfred Barr, que había acudido a la exposición acompañado de Dorothy Miller, se acercó a Leo Castelli en cuanto se le presentó la ocasión. «Él me llevó aparte muy entusiasmado —recordaba el coleccionista— y me dijo: “Vamos a algún sitio tranquilo donde puedas explicarme cómo te las has arreglado para realizar semejante hazaña”. [...] Me llevé a Barr al Cedar y le enseñé algunas fotografías [de las obras]. Él procedió a escribir el nombre del artista en el dorso de cada una y me confesó que jamás había oído hablar de la mayoría de ellos. Conocía a Pollock, por supuesto, a Kline, a De Kooning y a algunos más, pero, hasta donde yo sé, en aquel momento el museo todavía no había comprado obra de ninguno, excepto de Pollock.»[28]

Resulta extraño que Newman, Still y Rothko no participaran en aquel evento legendario que con el tiempo sería conocido como la *Exposición de la calle Nueve*; y de hecho su ausencia nos plantea algunos interrogantes. En primer lugar, ¿por qué algunos de los marchantes de los barrios residenciales, entre ellos Sam Kootz, a quien le había parecido insultante participar en semejante muestra, se negaron a exponer allí a sus artistas? ¿Y por qué Gottlieb y Baziotes prefirieron acatar la prohibición de su galerista mientras que Motherwell optó por transgredirla, para satisfacción de sus amigos del Club, que elogiaron su resolución? Por contra, había marchantes en los barrios más lujosos que sí permitieron a sus artistas participar en la exposición, pero en cambio estos no quisieron hacerlo. ¿Fue este el caso de Betty Parsons, que tuvo que vérselas con la firme oposición de Rothko, Still y Newman? La ausencia de Rothko de la *Exposición de la calle Nueve* era ciertamente una oportunidad perdida para su consagración como artista. ¿Acaso temió que su participación en la muestra pusiese en peligro su propio éxito justo cuando era cada vez más conocido en la escena artística neoyorquina? ¿Estaba ya convencido de que él formaba parte de una clase distinta de artistas?[29] Ernest Briggs ha contado que, a su llegada a Nueva York en 1953, «el Club estaba dominado por Franz [Kline] y Bill [de Kooning] y Pavia, que eran una especie de gestores y lo mantuvieron en marcha». Mientras tanto, Still, Rothko, Pollock y Newman, seguía Briggs, «formaban [...] una “banda” distinta. Básicamente había una separación clarísima en lo que respecta a su actitud. No era algo que afectara a su ambición

ni a sus aspiraciones, en absoluto. Simplemente el hecho de que Still y Rothko estuviesen en la galería de Betty Parsons [...] los separaba del ambiente de la calle Diez, pero todo aquel entusiasmo era algo genuino, algo muy auténtico y muy característico de la vida intelectual de Nueva York. Ellos, sin embargo, prácticamente se habían apartado de aquel ambiente».[30]

Si Rothko no participó en la *Exposición de la calle Nueve* fue seguramente porque estaba ocupado en su propia muestra, que tuvo lugar en la galería de Betty Parsons justo un mes antes, del 2 al 22 de abril. De todas sus exposiciones individuales, esta fue con diferencia la mejor recibida por la prensa. «Visualmente estas pinturas son impresionantes y podría decirse que hasta nos provocan una catarsis como solo las grandes obras de arte son capaces de hacerlo», escribió un entusiasmado Stuart Preston en el *New York Times* del 8 de abril de 1951.[31] De las pinturas expuestas, ahora identificadas solamente con números, la única que destacó fue *No. 21 (Red, Black and Orange)*, de 1951: dos rectángulos con los contornos difuminados (uno de color naranja rosáceo en la parte superior; el otro, rosa anaranjado en la parte de abajo) pintados sobre un fondo marrón, que parecen flotar en el espacio mientras dialogan entre sí y arrastran al espectador hacia una espiral infinita. Por nuestra parte queremos mencionar también el *No. 10*, de 1950, una obra inmensa, de más de 2,20 metros, en la que dos rectángulos traslúcidos de color naranja y blanco descansan sobre la superficie azul brillante del cuadro como si fueran nubes intangibles: una composición inesperada que fascina y desconcierta al mismo tiempo.

«Es la obra de un gran hombre, y no es un término que yo emplee a la ligera —escribió Clyfford Still a la galerista Betty Parsons después de haber visitado la exposición—. Soy uno de los pocos privilegiados que conocen [...] esta grandeza y que han entendido [...] su génesis y desarrollo. Todo lo que alguien ajeno a estos procesos puede comprender es que se trata de algo único, completamente excepcional, pero sé muy bien que algunos de los más francos admiradores de Rothko no han entendido la esencia de su grandeza.»[32] Posteriormente, Irving Sandler recordó también las características esenciales de esta nueva etapa: «En 1950, Rothko empezó a pintar abstracciones, cada una de ellas compuesta por unos pocos rectángulos horizontales de color luminoso, pintados y delimitados con suavidad, y colocados simétricamente uno encima del otro sobre un fondo

vertical algo más opaco. [...] [En estas pinturas] es el campo de colores atmosféricos y resonantes, y no el diseño, lo que provoca la principal respuesta visual y emocional. [...] Además, sus cuadros eran ahora de un formato muchísimo más grande. En estas abstracciones, Rothko logró la claridad, la inmediatez y el drama que deseaba, hasta el extremo de repetir este formato general en todos sus cuadros posteriores».[33]

Rothko alcanzó nuevas cotas en su carrera artística cuando el MoMA incluyó algunas de sus pinturas en una exposición de arte contemporáneo que ha sido considerada como una de las mejores de aquellos años. Su artífice fue la hermosa y elegante Dorothy Miller, una mujer a la que los artistas de aquella generación admiraban muchísimo simplemente porque ella los respetaba. Había empezado su carrera de la mano del hombre que introdujo el arte moderno europeo en Nueva York, Alfred Barr, y de su propio marido, Holger Cahill, uno de los más firmes defensores de la tendencia contraria, el regionalismo americano. Cahill ayudó a implantar centros artísticos por todo el país y puso en marcha el Works Progress Administration (WPA), el programa de empleo y obras públicas que adoptó el presidente Roosevelt en 1933 y que se extendería hasta 1943. De esa manera, Dorothy Miller había logrado tomar contacto, más que ninguna otra persona, con las distintas tendencias artísticas del momento, que supo valorar.

Apenas un año después de su impactante exposición en la galería de Betty Parsons, Mark Rothko participaba en la muestra del MoMA titulada *Fifteen Americans*, que tuvo lugar entre el 10 de abril y el 6 de julio de 1952. Con esta muestra de un centenar de pinturas y esculturas de quince artistas norteamericanos, todas ellas seleccionadas por Miller, el museo pretendía responder a los críticos que habían desacreditado su proyecto artístico desde el comienzo, por considerar que se centraba excesivamente en los movimientos artísticos europeos. Según los documentos del MoMA, la mitad de las obras expuestas pertenecían a artistas abstractos (Rothko, Still, Pollock, Tomlin, Corbett, Wilfred, Lippold), mientras que la otra mitad eran obras de artistas realistas radicalmente contrarios a los anteriores. Sorprendida de que Still hubiese accedido a exponer con ellos, cuando generalmente desdeñaba (o ninguneaba) a los grandes centros artísticos, Miller diseñó las salas de Still y Rothko, que eran contiguas, como un «crescendo» de la sección dedicada al arte

abstracto, y además propuso a todos los artistas que participaran, si así lo deseaban, en el montaje de sus propias obras. La mayoría de ellos declinaron su amable ofrecimiento, pero Rothko sí que quiso darle algunos consejos y Still se pasó toda una tarde colgando sus cuadros con ella. Según relata Miller, Rothko estaba muy insatisfecho porque las obras de Still eran perfectamente visibles desde su sala y por eso le pidió que hiciese «resplandecer la luz, para eclipsar la sala de Still, que estaría iluminada con una luz normal [...]. Él quería que pusiésemos el doble de luces en todos los rieles que teníamos en el techo para iluminar las paredes. Y además quería que instalásemos luces en el centro de la sala».[34]

Las pinturas de Rothko impactaron a los espectadores por sus dimensiones monumentales, sobre todo la titulada *No. 2/No. 7/No. 20* de 1951, una obra que medía cerca de 3 metros por 2,50 de ancho y en la que aparecían unos bloques de color blanco y verde pálido subrayados en el tercio inferior del cuadro por una banda horizontal de color rojo que contrastaba vivamente con ellos. «Pinto cuadros muy grandes —declaró el pintor en una entrevista a *Interiors*, como si quisiera defenderse de las críticas—. Soy consciente de que, históricamente, el pintar cuadros de gran tamaño ha sido siempre algo grandilocuente y pomposo. Pero la razón por la cual los pinto, y ello es aplicable también a otros pintores que conozco, reside en el hecho de que deseo ser íntimo y humano. Pintar un cuadro pequeño significa situarse fuera de tu propia experiencia, abordar la experiencia como si la vieras a través de un estereóptico o de un microscopio. Sin embargo, si pintas cuadros grandes, tú estás dentro. No es algo que tú impongas.»[35]

En el *New York Times*, Howard Devree informó con detalle sobre la exposición, en la que, según decía, «Dorothy Miller ha[bía] reunido a un grupo particularmente diverso de artistas dentro de la serie de exposiciones temporales que ha organizado hasta ahora»; y a continuación describía el impresionante abanico de obras que podían verse, «desde el realismo romántico y en ocasiones estereoscópico de los tejados de Manhattan pintados por Herman Rose hasta la complejidad de un Jackson Pollock con sus torbellinos de pintura no objetiva». La exposición, concluía, «nos relata prácticamente toda la historia del arte». Presentadas junto a las obras figurativas de Herman Rose, las obras de Jackson Pollock y Mark Rothko resaltaban aún más por su osadía. Dicho esto, debemos

precisar que el MoMA, con su preferencia desde 1929 por el arte moderno europeo, había dejado de lado a los artistas estadounidenses innovadores durante tanto tiempo que algunos críticos, ante este contexto, consideraban improblable que pudieran montarse las exposiciones americanas de Dorothy Miller. Puede que esto explique por qué Devree se muestra tan reticente a la hora de tratar a los grandes artistas norteamericanos de su época. Aunque no dudaba en calificar a Pollock, Rothko y Still de auténticos «pioneros», por otra parte admitía que «en esta exposición se ha[bía]n cruzado los límites» y hasta se permite escribir frases tan estúpidas como la siguiente: «La manera como Rothko simplifica las zonas de color bien podría hacer que los no instruidos, en un primer vistazo, pensasen que se encuentran ante banderas de países desconocidos». ¿Acaso trataba de congraciarse con un público filisteo? ¿Y qué es lo que intentaba conseguir al decir que «las manchas de color de Still hacen pensar en formaciones nubosas o en mapas físicos a medio terminar»?[36]

Según Dorothy Miller, Still y Rothko no quisieron que enviara sus obras al extranjero porque temían perder el control sobre su instalación, y esta negativa al final desbarató los planes de Miller, que pretendía hacer circular *Fifteen Americans* como exposición itinerante. «La muestra no viajó a otros países porque Still se negó y porque Rothko también se negó —declaró Miller sin ningún rodeo—. No recuerdo si hubo algún otro artista que se negara, pero estaba claro que sin ellos la exposición no tenía sentido.»[37] Avisó a Alfred Barr acerca del «sinfín de dificultades y de situaciones desquiciantes» que estaba teniendo con Rothko y Still a raíz de la posible itinerancia de la muestra, y concluía admitiendo su derrota: «Al final he claudicado».[38] Pese a todo, Miller persistió en su deseo de mostrar la obra de artistas norteamericanos contemporáneos, aunque no tenía mucho margen de movimiento para manejar a los críticos, por un lado, y a los hipersensibles artistas, por el otro. De ahí que le escriba a Barr: «Te he enviado algunos artículos de prensa para que veas por ti mismo que mi exposición ha tenido una cobertura mediática terrible, cosa que los artistas y yo misma, afortunadamente, consideramos que no es más que una prueba de su éxito. De hecho, nunca he recibido tantos comentarios positivos por ninguna de las exposiciones que he organizado».[39]

Tras la clausura de *Fifteen Americans*, Rothko siguió visitando la sala del MoMA en donde habían estado expuestas sus pinturas, pero que en esos

momentos alojaba obras de Georgia O'Keeffe y John Marin. «Fui a la exposición en el museo. Mi sala está ocupada ahora por Marins y O'Keefe [sic]. Debo decir que lo que queda de mi material en la exposición hace que estos resulten casi invisibles, al menos para mí. [...] Me encontré con Walkowitz y tuve una larga conversación con él. El glocoma [sic] le ha dejado casi ciego. Todavía va al museo a diario. He sentido siempre muchísimo respeto por él, y aún lo tengo. Barney [Newman] sigue siendo invisible.»[40] Ciertamente, esta breve misiva dirigida a Ferber nos revela muchas cosas: por una parte, la sentida admiración de Rothko por Walkowitz (uno de los habituales en el salón de los Stein y amigo de su profesor Max Weber); por otra, su explícita resistencia frente al arte de Marin y O'Keeffe; y, en último término, el hecho de que su relación con Barnett Newman (ya bastante tensa) haya entrado en una nueva etapa. Pero ¡no anticipemos acontecimientos!

Unos meses después de esta exposición, Rothko volvió a mostrar su particular desconfianza hacia las instituciones establecidas, algo que es un rasgo verdaderamente idiosincrásico de su personalidad. En esta ocasión será el Whitney Museum el objetivo de su animadversión, a uno de cuyos directores envió una carta verdaderamente notable cuando se enteró de que el museo pretendía comprar algunas obras suyas. La misiva que Mark Rothko envió al director adjunto del Whitney, que reproducimos a continuación, demuestra la confianza que el artista tenía entonces en sí mismo, tanto en su faceta de pintor pionero como en la de rebelde.

Querido señor Goodrich:

Betty Parsons me ha informado de que ha pedido que dos de mis cuadros le sean enviados antes de las vacaciones para que los vea su comité de adquisiciones. Dado que tengo que declinar su invitación me apresuro a enviarle antes de nada estos comentarios.

Se los dirijo a usted personalmente porque ya hemos tenido la ocasión de hablar sobre temas relacionados con su exposición anual de este año; y siento que, por lo tanto, existe cierta base de entendimiento. Mi reticencia a participar se basa en la convicción de que el significado real y específico de los cuadros se pierde y se distorsiona en exposiciones de este tipo. Me engañaría si, ante la posibilidad de una compra, intentara convencerme a mí mismo de que la situación iba a ser muy distinta si estos cuadros aparecieran en su colección permanente. Puesto que siento una gran responsabilidad respecto a la vida que vayan a tener mis cuadros en el mundo, aceptaré con suma gratitud cualquier tipo de exposición en que tanto su vida como su significado sean preservados, pero evitaré cualquier ocasión en que crea que ello no pueda lograrse.

Sé que esto puede parecer pura arrogancia. Pero le aseguro que nada está más alejado de mi ánimo. Esta situación me llena de tristeza, ya que, desafortunadamente, existen pocas alternativas al tipo de actividad que representa su museo. Si quiero continuar funcionando y trabajando, debe haber, al menos

en mi vida, cierta congruencia entre convicciones y actos.[41]

9

El pintor vanguardista judío y su travesía de la dispersión (1954-1958)

> Ser un pintor vanguardista era lo mismo que ser un judío de la vanguardia: alguien apartado de los demás, posiblemente excluido, que tenía que emprender una travesía de la dispersión mucho más drástica que la de otros judíos.[*]
>
> IRVING HOWE

En 1954 Rothko cumplió cincuenta años, y para entonces se había convertido en un artista reconocido, un pintor de vanguardia y un padre responsable. Pero ¿hasta qué punto le resultó fácil asumir el éxito a un artista que había sufrido tantas experiencias terribles, que tanta hostilidad había manifestado hacia las instituciones oficiales? ¿Hasta qué punto fue capaz de embarcarse en lo que Irving Howe ha llamado una «travesía de la dispersión», un viaje entre la asimilación y la fragmentación?[1] ¿Cómo pudo afrontar esta encrucijada psicológica en un momento en que Estados Unidos atravesaba uno de los periodos más conservadores de su historia, una época marcada por la «caza de brujas» del senador McCarthy contra los miembros del Partido Comunista, por la confrontación con la Unión Soviética durante la Guerra Fría, por la repulsa de todo intelectual de izquierdas tras el juicio contra los Rosenberg, por la Guerra de Corea? ¿Y qué sacó Rothko de la extraordinaria prosperidad económica que en aquella época experimentaba el país, cuando aparecían nuevas fortunas y, con ellas, nuevas oportunidades?

Dos eminentes personalidades del mundo del arte, ambas con trayectorias muy poco usuales, impulsaron el ascenso de Rothko en dos de las grandes

ciudades de Estados Unidos: en Chicago, la comisaria del Art Institute, Katharine Kuh; y en Nueva York, el marchante Sidney Janis. De entre todos los «agentes dinamizadores»[2] que intervinieron en la promoción artística de Rothko en el seno de la sociedad estadounidense, ¿cómo no vamos a mencionar a dos que eran precisamente judíos «asimilados»?

«Sus cartas son valiosísimas [...]. Me ayudan a definir temas, así como mis ideas acerca de tales asuntos. Y, sobre todo, tengo en ellas a alguien concreto a quien dirigir mis pensamientos, alguien cuya cordialidad y comprensión me hace querer ser sincero y claro.»[3] Estas palabras dirigidas a Katharine Kuh el 28 de julio de 1954 revelaban el afecto que Rothko sentía por la conservadora, una relación de amistad que será prácticamente única en la vida del artista. En una carta sin fecha enviada tiempo después, el artista ratificaba claramente su gratitud hacia Kuh: «Quería decirle que ha detonado usted un proceso de reflexión sobre mis ideas y mi trabajo como no había conocido desde hace años. Lo encuentro muy valioso y estimulante, y por eso me gustaría volver a darle las gracias».[4]

Nacida en Saint Louis, Misuri, en el seno de una familia de buena posición que había emigrado a Londres cuarenta años antes y que desde entonces había hecho fortuna en la industria de la confección, Katharine Woolf —su nombre de soltera— superó valientemente la poliomielitis en la adolescencia y tenía prácticamente la misma edad que Rothko. En el Vassar College asistió a las clases de Alfred Barr, quien la convenció para que estudiase Historia del Arte en la Universidad de Chicago, estudios que posteriormente continuaría en la de Nueva York. La señora Kuh, tal era entonces ya su nuevo apellido de casada, abrió en noviembre de 1935 la primera galería vanguardista de Chicago, en la que expuso una selección de artistas modernos europeos y norteamericanos, de arte africano y precolombino, y hasta de fotografía, siguiendo la línea inaugurada treinta años antes por Alfred Stieglitz en su galería 291 de Nueva York; en definitiva, una empresa que a todas luces era económicamente insostenible. Después de haber estado seis años al frente de su galería, Kuh aceptó en 1943 un puesto de trabajo en el Art Institute de Chicago, donde se ocupó de la Sala de Interpretación Artística, un espacio flexible diseñado por

Mies van der Rohe y cuya colección ayudó a enriquecer y ampliar. Kuh continuó con la tradición educativa de los museos norteamericanos encarnada sobre todo por Alfred Barr, quien había creado en el MoMA un departamento de educación entre cuyos cometidos se contaba la preparación de catálogos, de emisiones radiofónicas y de exposiciones itinerantes. Kuh fue aún más lejos que su antiguo profesor y puso en marcha nuevos programas interactivos dirigidos a los visitantes del museo, entre los cuales se encontraban exposiciones que planteaban al público preguntas sobre la historia del arte tales como «¿Qué es lo que hace que las obras de Constable y Turner sean consideradas precursoras del impresionismo?», cuestión que Kuh planteaba en un folleto del museo. Abarcaba temas de lo más diverso, desde «¿Cómo consigue el artista transformar la naturaleza?» hasta, por ejemplo, «¿En qué estado se encontraban el arte norteamericano y el arte francés durante el siglo XIX?». Este tipo de estrategias, junto a las explicaciones mínimas que aparecían junto a cada obra, sumergían rápidamente a los visitantes en el arte expuesto en cada caso, pero además cambiaron radicalmente su papel en el museo, por cuanto dejaron de ser observadores pasivos para convertirse en participantes activos.

Cuando en 1954 fue nombrada conservadora del departamento de pintura del Art Institute, Kuh empezó a enriquecer la colección permanente del museo y además propuso la idea de organizar una exposición individual de Mark Rothko, la primera en la carrera del artista. «Querida señora Kuh: me alegro de que pudiera organizar la exposición —escribió Rothko entusiasmado a la comisaria el 1 de mayo—. Creo que lo que se va a inaugurar merece mucho la pena. La fecha que ha pensado me parece muy bien. Estaré en Nueva York el uno de julio y espero que me llame.»[5] El proceso curatorial comenzó en realidad el 1 de julio de 1954, cuando Kuh visitó el estudio del artista en Nueva York y él le mostró algunas de sus obras. A mediados de septiembre le hizo llegar los lienzos para la exposición, todos pintados entre 1950 y 1954, algunos de los cuales eran creaciones nuevas. «Mandé nueve cuadros, siete de los cuales los eligió usted y dos los pinté desde su visita aquí. Su inclusión, creo, significa una importante aportación a la totalidad. Espero que el conjunto le parezca tan bien como me lo pareció a mí en el estudio.»[6]

En un arranque de creatividad, fruto de sus excepcionales dotes curatoriales, Kuh decidió hacer algo radicalmente nuevo y publicar un libro de entrevistas con

el artista que además recogiese la correspondencia mantenida entre ambos, que incluía unas diez o doce cartas de unas diez páginas cada una, todas muy cordiales y sumamente minuciosas en cuanto a los detalles de la exposición. Ni en el arte norteamericano ni en la obra de Rothko se había hecho jamás algo así. Profundamente comprometido con el proyecto, Rothko se volvió a enfrascar en su relación epistolar, pero esta vez con una minuciosidad que expresaba a las claras la profundidad de su vínculo con la comisaria: «Le envié una carta ayer y luego me acordé de que me había pedido que le devolviera la suya. Se me ocurre que estaría bien para ambos que tuviéramos copias de toda nuestra correspondencia. Por esta razón he hecho una copia de la suya y me he quedado con una para mí. Creo que sería más sencillo si los dos guardáramos una copia propia antes de enviarla. De ese modo, al final podríamos hacer sugerencias que resultaran interesantes». Si con el Metropolitan Museum of Art, el Whitney y otros grandes centros artísticos Rothko se había mostrado las más de las veces cauteloso y hostil, en cambio ante Katharine Kuh Rothko hacía gala de la mayor elegancia y de los modales más refinados. Algunas de las frases con que concluye sus misivas manifestaban el mismo grado de respeto. «Debido a la urgencia de escribir no he llegado siquiera a desearle unas vacaciones agradables y relajantes, y espero que, de algún modo, podamos vernos antes de su regreso a Chicago para discutir tanto sobre la correspondencia como sobre los cuadros de la exposición. Atentamente, Mark Rothko.»[7]

A partir de tales premisas, Rothko y Kuh entablarían amistad en la época en que ambos estaban organizando la exposición de 1954, pero estrecharon lazos algo más tarde, en 1959, cuando la comisaria se trasladó a Nueva York. Solo la muerte del artista once años más tarde pondría fin a esta relación de amistad. Según Christopher Rothko, Katharine Kuh fue «una de las pocas expertas con las que mi padre mantuvo una relación amistosa. La exposición de Chicago fue la primera de sus grandes muestras y creo que mi padre tenía la sensación de que Kuh comprendía de verdad lo que él estaba haciendo. [...] Era bien conocido por su carácter complicado y porque quería controlar todo lo relativo al espacio expositivo y al propio montaje de sus obras. En cambio, en sus relaciones sociales eran un hombre muy querido y mucho más jovial (a veces, incluso un tanto provocador)».[8] Por su parte, Kuh describió posteriormente al pintor como «un camarada cordial y brillante, [...] leal y afectuoso, y con una

personalidad extraordinaria que, al igual que sus pinturas, te absorbía por completo». Consideraba además que era «un iconoclasta, implicado hasta la médula en su pintura, aunque en sus otros proyectos [...] se mostraba también como un activista impenitente».[9]

«Gracias por su carta —escribió en una de sus rápidas respuestas a la comisaria—. Ha tenido el efecto de ponerme en marcha e intentar reunir mis pensamientos y ponerlos por escrito. [...] Me escribe que le gustaría saber qué busco realmente, cómo trabajo y por qué he elegido las formas que utilizo. Espero que a lo largo de nuestra correspondencia aparezca implícita de algún modo la respuesta a dichas preguntas.»[10] De hecho, desde que empezaron a escribirse, Rothko se negó en todo momento a facilitarle ninguna interpretación sobre su obra, mientras que paralelamente volvía sobre las bases de su acuerdo original. «Me gustaría sugerir, sin embargo, que por ahora abandonáramos cualquier idea preconcebida acerca de lo que se debería decir e imprimir. Ya que si no lo hacemos, tal idea nos cegará y nos llevará por un camino que lleva irremediablemente a la hueca banalidad de los prólogos y las entrevistas.» En lugar de un catálogo al uso, con artículos de expertos y críticos conocidos, Rothko tenía en mente algo mucho más ambicioso: «En vez de ensayar respuestas a preguntas que no deberían ser contestadas o que son en esencia incontestables, me gustaría encontrar un modo de señalar las circunstancias reales de mi vida de las que surgen mis cuadros y hacia las que deberían regresar. Si fuera capaz de ello, los cuadros encontrarían su lugar adecuado en la exposición, ya que creo poder decir con cierto grado de verdad que las preocupaciones que tengo respecto a mis cuadros son, principalmente, de orden moral y con nada tienen que ver menos que con cuestiones estéticas, históricas o tecnológicas».[11]

Cartas y pinturas, pinturas y cartas. Al final, la idea de incorporar al catálogo un escrito del propio artista fue también desechada, y ello supuso el fin de aquel interesante experimento que parecía de lo más cautivador. Rothko, sin embargo, aportaba informaciones muy valiosas acerca de su trabajo a medida que avanzaba con los preparativos de la exposición, como puede percibirse en las detalladas indicaciones que envía a su nueva amiga acerca de la disposición y montaje de sus lienzos: «Puesto que mis cuadros son grandes, de gran colorido y desprovistos de marco, y dado que las paredes del museo son normalmente

inmensas e impresionantes, existe el peligro de que los cuadros se relacionen entre sí como si fueran meras secciones decorativas de la pared. Ello supondría una importante distorsión de su significado, ya que los cuadros son íntimos e intensos, lo contrario de lo decorativo, y yo los he pintado para una estancia de tamaño normal y no para una gran sala de una institución». En las páginas siguientes abordaré con detalle el miedo de Rothko a ser considerado un simple pintor «decorativo», algo que se le planteó en numerosas ocasiones. Además volveré una vez más sobre la meticulosidad y el obsesivo cuidado con que presentaba e iluminaba sus obras; es decir, a las «ideas generales» a las que Rothko había llegado en el curso de su propia «experiencia en colgar cuadros», cuando trataba de tener un control absoluto sobre el efecto que sus obras provocaban en el público. «En más de una ocasión he logrado resolver este problema agrupando la exposición en vez de hacer que esté muy dispersa. Al saturar el espacio con las sensaciones de la obra, las paredes se rinden y el patetismo de cada una se hace mucho más visible.»[12] Al reclamar el control absoluto sobre la presentación de sus cuadros, Rothko pretendía en realidad asumir el papel del comisario, pero además quería producir cuadros que no fueran presentados como obras de arte aisladas, sino más bien como una *experiencia* de carácter holístico merced a la cual los espectadores podían interactuar de verdad con sus obras. Así es como describió a Kuh los criterios que tenía en mente: «También cuelgo los cuadros más grandes de tal modo que el público se tope con ellos al principio y a muy corta distancia, provocando de esa manera que la primera experiencia sea la de estar dentro del cuadro. Esto puede dar la clave al observador de la relación ideal entre él mismo y el resto de los cuadros. [...] Espero que se sienta tan a gusto con los cuadros como cuando los vio en el estudio, y que esa sensación dure toda la exposición».[13]

En septiembre de 1954, Rothko organizó con sumo cuidado el envío de sus obras a Chicago, tarea en la que contó con el apoyo de Petronel Lukens, la ayudante y secretaria de Kuh. «Lo he consultado con Budworth [la empresa de transportes] y he acordado que los cuadros se recojan el 17 de septiembre —le escribió—. Hay nueve cuadros, tal y como pedía la señora Kuh en su carta de junio. Budworth me ha asegurado que les llegarán para el 1 de octubre. [...] En cuanto hayan salido los cuadros, le escribiré dándole detalles de los tamaños y de otros temas pertinentes para que la señora Kuh tenga toda la información antes

de la llegada de los cuadros.»[14] El artista dio muestras del mismo cuidado y resolución en lo que respecta a la disposición y montaje de sus cuadros en la sala. «Sería bueno que se colgaran los nueve, ya que los he pensado como conjunto. Soy consciente de que esto puede resultar imposible. ¿Me diría los números si se omitiera alguno de ellos? Me ayudaría a visualizar la exposición. Yo, por supuesto, querría verla. Mencionó la posibilidad de llevarme como conferenciante. Consideraría la idea de hacerlo si se puede organizar.»[15]

Curiosamente, Rothko no viajó a Chicago para supervisar el montaje ni para la inauguración de la muestra, sino para visitar la exposición una vez más. Aun así, el inmenso y deslumbrante *No. 10*, de 1952 (que medía casi 3 × 4 metros), con su contraste cromático entre el bloque dorado y los colores rojo anaranjado y amarillo intenso del resto del cuadro, como si fuera una puesta de sol, y su posición en el centro mismo de la sala, colgado del techo, causaba una impresión inolvidable; y lo mismo sucedía con las otras ocho pinturas expuestas en tres de las paredes de una sala que había quedado aislada del resto del museo mediante un tabique provisional. Dos de aquellos cuadros eran un buen ejemplo del abandono de la luminosa paleta cromática que había utilizado el artista durante los tres primeros años de la década: el espléndido *No. 1 (Royal Red and Blue)*, de 1954, una obra vertical de un azul descarado; y el intenso *No. 14*, de 1951, un lienzo de formato casi cuadrado en el que Rothko había utilizado los colores violeta y rojo. «No cabe duda —escribió Kuh en el boletín del Art Institute— de que el placer que se experimenta ante las pinturas de Rothko es más de índole intelectual que emocional. [...] El espectador tiende a entrar en el interior de sus cuadros, en lugar de limitarse a contemplarlos desde el exterior.» Aquella exposición, continuaba Kuh, permitía mostrar «hasta qué punto las últimas obras del artista se apoya[ba]n sobre el color. Hay aquí lienzos en que las relaciones de color adquieren tanta importancia que son a la vez forma y contenido. Según las proporciones del cuadro y el grado de intensidad de los colores, estas pinturas pueden provocar en el espectador emociones extrañas, ya sea una ardiente melancolía o una auténtica euforia».[16] Pero además Kuh aludía de manera elegante a lo que ella misma calificaba de desilusión sin importancia: «Teníamos la esperanza de que, en una correspondencia informal, aflorasen de algún modo explicaciones claras sobre la génesis de su obra que luego podríamos publicar en un folleto divulgativo que acompañaría la exposición. Pero las dudas de Rothko

eran perfectamente comprensibles; al fin y al cabo no siempre es factible para un artista hablar en términos sencillos sobre aquello en lo que está trabajando en esos momentos».[17]

Las críticas a la exposición ensalzaron la extraordinaria labor de Rothko y Kuh en el montaje de la exposición. Como escribió Hubert Crehan en el *Art Digest*: «La obra de Rothko está hecha de lo que podríamos llamar asuntos espirituales», y seguidamente comparaba sus cuadros con la «imagen bíblica del cielo, que al abrirse mostraba una luz celestial, una luz que a veces era tan deslumbrante e intensa que la luz misma se convertía en contenido, anunciando al mismo tiempo acontecimientos más cercanos al espíritu humano. La visión de Rothko incide sobre la necesidad que tiene la sensibilidad moderna de una experiencia espiritual auténtica, y la imagen de su obra es la expresión simbólica de dicha idea. Ahora bien, resulta virtualmente imposible expresarla en términos racionales, pues nosotros solo podemos tener indicios de aquello que nos es revelado por obra y gracia de nuestros artistas».[18]

La muestra se inauguró el 18 de octubre de 1954, y antes de su clausura el 31 de diciembre —cuando ya habían pasado por sus salas miles de espectadores— el Art Institute anunció en un comunicado de prensa que había comprado el cuadro *No. 10*, de 1952, para su colección permanente. «No necesito decirle cuánto contribuye esta transacción a la tranquilidad de espíritu con que llevo a cabo mi trabajo en estos momentos»,[19] le confesó Rothko a Kuh. No obstante, el éxito cosechado por su primera gran exposición individual no consiguió calmar su continua desazón. «La industria del arte es una de esas industrias que mueven un millón de dólares —explicó a su amiga Ethel Schwabacher, también artista—. Veinticinco mil personas, en museos, galerías, etcétera, trabajan en ella, y todos sacan dinero, todos excepto el artista. Yo puedo mostrar mis pinturas en un sinfín de exposiciones, pero no obtengo ni un centavo. Puedo impartir conferencias, pero ellos no me las pagan. Tengo en mi haber buenas críticas y exposiciones por todo lugar y no gano más de 1.300 dólares al año.»[20]

Pese a todo, las cosas van a cambiar rápidamente para él. En una de sus muchas misivas a Katharine Kuh mencionaba algo crucial, pero de pasada, como si

quisiera restarle importancia: «Tal y como le informé en nuestra última reunión en Nueva York, mi relación con la galería Betty Parsons terminó la primavera pasada. En caso de que haya algún grabado relacionado con la exposición que presente algún problema de créditos, por favor, ponga que los cuadros han sido “prestados por el artista”».[21] En realidad, un hecho como ese tenía consecuencias mucho más profundas. Y es que para un artista, cambiar de marchante era toda una aventura, pero en el caso de Rothko, cambiar a Betty Parsons por Sidney Janis era pasar a una categoría superior. Entre Janis y Rothko, todo empezó de manera inesperada, tal y como ha relatado Willem de Kooning con no poca gracia: «Sidney quería tenerle en su galería, pero Mark consideraba que sería una pérdida de tiempo porque [sus pinturas] no se venderían. [...] Entonces le dijo a Sidney: “Muy bien, si me garantizas 6.000 dólares al año, acepto”. “Eso es una estupidez —respondió Sidney— porque de esos seis mil, tú te quedas cuatro y yo dos. Nunca me tomaría la molestia de representarte si no pensase que puedo sacar más de seis mil dólares, porque entonces no ganaría nada para mí.” No sé si al final le garantizó algo a Mark, pero en cualquier caso le convenció de que no tenía de qué preocuparse».[22]

Tiempo atrás, Leo Castelli había intercedido en favor de Janis, cuando sugirió a Pollock (en 1952) y a Kooning (en 1953) que se uniesen a la galería de su amigo, algo que, según ambos artistas, nunca habían tenido que lamentar. Para Alfred Barr, Janis era, «en términos empresariales, el marchante más brillante que había conocido Nueva York desde la época de la guerra».[23] Y el periodista John Brooks explicó que a Janis se le daba tan bien vender cuadros porque «era capaz de explicar su importancia en la historia del arte sin dejar de transmitir su entusiasmo por ellos».[24] Nacido en 1896 en Búfalo, Nueva York, Janis había hecho fortuna con una fábrica de confección de camisas y en 1925 empezó a coleccionar arte comprando un cuadro de Whistler. Pero no fue hasta mucho más tarde, en otoño de 1948, cuando este empresario, coleccionista y escritor (que en 1934 había sido incorporado al consejo asesor del MoMA, que ya había mostrado su colección de pintura moderna europea en diversos museos de Estados Unidos y que en 1946 había publicado un más que notable ensayo titulado *Abstract and Surrealist Art in America*) abrió por fin su galería de arte en la calle Cincuenta y siete Este.

En abril de 1955, apenas tres meses después de la muestra de Chicago,

Rothko expuso por primera vez en la galería de Sidney Janis y al hacerlo incorporaba su nombre a su selecto elenco de artistas. Hasta que empezó a interesarse por la obra de Pollock y De Kooning, Janis únicamente había expuesto a los grandes pintores modernos europeos. Pero después contribuyó a legitimar a los nuevos artistas estadounidenses (que más adelante serán conocidos como expresionistas abstractos) al situarlos históricamente como una vanguardia de la tradición moderna. En una ciudad todavía intimidada por los nuevos movimientos artísticos, Janis se ganó el respeto y la admiración del mundo del arte por su extraordinaria capacidad para promover a artistas que, pese a estar reconocidos, no habían conseguido vender sus obras. Además llevó la innovación a la escena artística neoyorquina organizando exposiciones como las de los museos y presentándolas en unos catálogos excelentes.[25] En una época en que el capitalismo norteamericano estaba en pleno apogeo, el poder económico de Janis, gracias a las numerosas ventas de sus pinturas europeas, obraba maravillas. Por otro lado, el hecho de tener en su galería a la mayor parte de los grandes pintores modernos europeos (Picasso, Klee, Mondrian, Giacometti, Arp) infundía seguridad a sus prestigiosos clientes, entre los cuales se encontraban algunos de los mejores museos del país, así como coleccionistas de arte moderno, tanto de Estados Unidos como de los países europeos.[26] Pero sus ventas solo mejorarían años más tarde, cuando entraron en vigor nuevas leyes fiscales que resultaron particularmente beneficiosas para todo aquel que coleccionara obras de arte.

En lo que respecta a Rothko, siguió pintando cuadros de dimensiones gigantescas al mismo tiempo que enriquecía su paleta cromática incorporando colores como el azul, el verde, el amarillo y el naranja. En los doce cuadros que expuso en esta primera exposición en la galería de Janis, se reafirmó artísticamente de una manera capital. Un crítico elogió su trabajo por «su envergadura, [por] su sencillez y [por] la belleza del color que el artista trabaja en una amplia escala pero graduando las tonalidades con delicadeza». Otro manifestó que aquella era «una de las exposiciones más hermosas» de los últimos años y que ponía de manifiesto «la relevancia internacional de Rothko [...] como figura señera del arte moderno de la posguerra».[27] Tan solo Emily Genauer y Howard Devree parecían inmunes al entusiasmo general, pues la primera llegó a decir que «los cuadros de Rothko son cada vez más grandes y

cada vez más vacíos».[28] «Como otros artistas —escribió por su parte Howard Devree—, Rothko ha seguido incrementando el tamaño de sus lienzos así como el de sus agrupaciones cromáticas, que se han convertido en grandes rectángulos de color, ya sean regulares o imprecisos; y para sacarles partido ha aumentado tanto la escala que uno de sus últimos cuadros ocupa la pared más grande de la galería.» Pero seguidamente hacía algunos comentarios devastadores: «A este crítico le ha impactado más la exposición en términos ópticos que estéticos, porque desde el punto de vista artístico, la validez de estas obras de arte es desdeñable. De la misma manera, consideramos que las formaciones cromáticas han incrementado el tamaño de los lienzos a la medida de su vacuidad, para hacer corresponder impacto y escala; pero, por eso mismo, escapan a cualquier valoración estética». Con estas afirmaciones sobre el impacto óptico o la falta de validez como obras de arte, Devree le asestó un duro golpe al trabajo de Rothko, asociando sus pinturas a «un muestrario de colores que prepara un pintor de brocha gorda para un ama de casa que no puede decidirse».[29] En cualquier caso, las ventas totales de esta exposición alcanzaron los 5.500 dólares, el máximo histórico para un artista de aquella época. A los cincuenta y cinco años, Rothko había logrado por fin el éxito económico.

El año 1957 fue especialmente prolífico para el artista. Realizó unas cuarenta obras, reduciendo su gama de colores a tonalidades de rojo y marrón, un cambio definitivo respecto a su exposición de Chicago de cuatro años antes. Su segunda exposición en la galería de Janis, en enero de 1958, que incluía once obras colgadas muy cerca unas de las otras, confirmó esta evolución. Esta vez, en contraste con los ácidos comentarios de 1955, la recepción de la crítica fue unánime. «En la galería Janis no nos encontramos turbulencias sino una quietud solemne en los lienzos melancólicos y espectrales de Mark Rothko, compuestos con los términos geométricos más sencillos», afirmó Stuart Preston.

> Pintadas de manera sutil, minuciosa e impersonal, son imágenes de luz y espacio, no en un sentido naturalista sino como si se tratase de ecos de estos, por así decirlo. Grandes rectángulos de color neblinoso, oscuro y a menudo tempestuoso flotan majestuosamente hacia arriba desde la parte inferior de los lienzos, en un movimiento suficientemente ajeno a los confines del marco como para dar la impresión de que se disponen a invadir la galería. [...] Resulta tentador atribuir al Whistler de los *Nocturnos* la misma genealogía que a Rothko. Sin embargo, sean cuales sean las similitudes, Whistler era un artista literario cuyas «composiciones» abstractas concuerdan con lo que él veía. Con Rothko, los fines son los medios y viceversa. Sus pinturas existen por sí mismas. Distanciadas del mundo visual, tienen sus raíces en el mundo de los sentimientos del artista (que es de gran delicadeza y rico en

matices) para producir armonías de forma y color. En algunos casos, esto puede ser un terreno sin nutrientes suficientes. No es así en el caso de Rothko.[30]

Esta crítica debe de haber encantado a Rothko, ya que repetía casi palabra por palabra algunas de las últimas declaraciones del artista sobre su propia obra, en las que aseguraba estar «interesado solo en expresar emociones humanas básicas: tragedia, éxtasis, fatalidad, etcétera». Además, prosiguió, «el hecho de que mucha gente rompa a llorar al enfrentarse con mis pinturas muestra que *comunico* esas emociones humanas básicas. [...] Quienes lloran ante mis pinturas viven la misma experiencia religiosa que yo tuve al pintarlas».[31] La historiadora del arte Dore Ashton, por su parte, afirmó que el término «expresionismo abstracto», que se utilizaba para definir la abstracción de Jackson Pollock, Willem de Kooning y Franz Kline, cuyas obras se basaban en impulsos e intuiciones, no conseguía definir adecuadamente a algunos otros artistas asociados no obstante con el movimiento: «Entre ellos se encuentra sobre todo Rothko, cuyas abstracciones compuestas de simples formas cuadradas con mágicas películas de color a menudo se catalogan como “trascendentales”. Es decir, los lienzos de Rothko, contenidos, serenos y que simbolizan emociones puras como la alegría o la melancolía, para muchos críticos parecen estar relacionados con nociones abstractas mucho más alejadas de los aspectos más prosaicos de la vida cotidiana que a menudo abordan otros pintores».[32]

Los blancos suntuosos y los negros profundos pintados sobre fondos rojos, marrones y morados crean una sinfonía de silencio y calma en el deslumbrante *No. 16 (Two Whites, Two Reds)* de 1957 y en *Black over Reds (Black on Red)* de 1957, de corte más clásico. No es de extrañar que el cambio a la galería de Sidney Janis coincidiera con una entrada de dinero espectacular para Rothko. Sin lugar a dudas, la situación económica de Estados Unidos desempeñó un papel fundamental en este fenómeno: la inflación sin precedentes que había asolado el país como secuela de la Guerra de Corea (1951-1953) dio lugar a un periodo de estabilidad económica y una confianza renovada en Wall Street. El mercado del arte también despegó, pero hasta mediados de la década de 1950 el comercio de arte moderno siguió dominado por los artistas europeos y por algunos prominentes artistas estadounidenses. En 1955, el único norteamericano que podía esperar ganar más de 5.000 dólares por una sola obra era Jackson Pollock. Cuando se anunció su dramática muerte en un accidente de coche en Springs, en

el estado de Nueva York, el 11 de agosto de 1957, una intensa emoción se apoderó de la totalidad del mundo artístico norteamericano. Unos meses más tarde, el MoMA (abandonando su legendaria indiferencia hacia los artistas norteamericanos) adquirió la obra de Pollock *Autumn Rhythm* por 30.000 dólares[33] y transformó lo que se había concebido como una «exposición del ecuador de su trayectoria profesional» en una espectacular retrospectiva de Pollock. Al mismo tiempo, las obras de Rothko empezaron a venderse por cifras cercanas a los 5.000 dólares, y su volumen de ventas aumentaba permanentemente.[34]

Aunque Rothko se había quejado de sus dificultades financieras durante años, esta repentina comodidad material le supuso una nueva carga de la que preocuparse. Según Janis, «fue una tragedia que no consiguiera disfrutar [de su éxito]». Rothko, decía, «fue un chico pobre toda su vida; era un chico pobre y no podía acostumbrarse a los ricos. El problema económico fue para él un lastre colgado del cuello, como aquellos ricos de la antigua China que llevaban grandes trozos de piedra con dinero alrededor del cuello. A él le pesaba. [...] Y eso le deprimió».[35] Aquí es donde la noción de «travesía de la dispersión» propuesta por Irving Howe se vuelve relevante. Enfrentado a este súbito éxito financiero, Rothko mostraba, como pintor de vanguardia y como judío de vanguardia, todas las señales de la personalidad «desgarrada» descrita por Howe. «Nada le estimulaba más que una lucha honesta contra lo que consideraba la comercialización del arte, pero a medida que obtenía más éxito él también se sentía amenazado por los males que había denunciado previamente —recordó Katharine Kuh—. El conflicto le dejó abatido, inseguro y hundido en un sentimiento de culpa.»[36]

La travesía de la dispersión de Mark Rothko iba a prolongarse aún más, pasando por episodios luminosos y episodios negros, en gran medida como los colores en contraste de sus pinturas. Entre los puntos álgidos se cuenta su inclusión en una gran cantidad de museos y exposiciones de prestigio de todo el mundo: el Museo Guggenheim en 1954; el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 1955; y *The New American Painting and Sculpture: The First Generation*, una exposición itinerante organizada por el Consejo Internacional del MoMA y que

pasó por ocho países europeos entre abril de 1958 y mayo de 1959: Suiza (Kunsthalle, Basilea), Italia (Galleria d'Arte Moderna, Milán), España (Museo de Arte Moderno, Madrid), Alemania (Hochschule für Bildende Kunste, Berlín), Países Bajos (Stedelijk Museum, Ámsterdam), Bélgica (Palais des Beaux-Arts, Bruselas), Francia (Musée National d'Art Moderne, París) e Inglaterra (Tate Gallery, Londres), antes de volver al MoMA en mayo de 1959. Con *The First Generation*, los artistas modernos norteamericanos obtuvieron el reconocimiento de numerosos críticos de arte europeos, incluido el periodista de Berlín Ludwig Glaeser, que consideraba la exposición «el acontecimiento artístico del año». «Las razones son obvias —continuó—, incluso para un público más amplio: como se ha demostrado aquí, aún se producen revoluciones en la pintura moderna. Y para revisar un prejuicio muy extendido, la más reciente de ellas surgió precisamente en Estados Unidos.»[37] Por su parte, el pintor inglés Patrick Heron admitió que había quedado «cautivado por el tamaño, la energía, la economía y el atrevimiento inventivo de muchas de las pinturas. [...] Para mí y para los pintores ingleses con los que me relaciono, su nueva escuela llega como el movimiento más vigoroso que hemos presenciado desde la guerra. [...] Ahora miraremos hacia Nueva York con tantas ganas como a París en busca de novedades».[38]

A finales de la década de 1950, Rothko consiguió aún más visibilidad cuando se eligieron diez de sus pinturas, junto con las de Mark Tobey y esculturas de David Smith y Seymour Lipton, para representar a Estados Unidos en la Bienal de Venecia de 1958, lo que desató el interés de muchos críticos porque, tal como escribió Alan Bowness, su obra «en sí misma ayuda a dotarlo del auténtico sabor de lo revolucionario».[39] Sin embargo, las más bellas palabras sobre el artista se las debemos al profesor y crítico de Trieste Gillo Dorfles, amigo de infancia de Leo Castelli. Dorfles vio en Rothko, además de «la otra gran personalidad que, pese a su origen ruso, representa aquí dignamente la pintura norteamericana moderna, [...] la figura solitaria, [...] el único artista que se mueve en una dirección totalmente diferente. [...] La pintura de Rothko constituye un límite (como lo hizo la de Mondrian en su tiempo) y, a la vez, un inicio: el de un nuevo tonalismo. Después de cincuenta años de pintura que se centraba casi por completo en los materiales y los pigmentos de color, la pintura tonal vuelve a emerger de una manera del todo distinta y con un significado plenamente

nuevo».[40] Y aunque aquel año ganara el premio de pintura Mark Tobey, fue Rothko quien se convirtió en el predilecto.

Fuesen cuales fuesen sus logros, en aquellos años hubo también momentos oscuros para Mark Rothko, como por ejemplo una discusión con sus antiguos amigos y compañeros pintores que aún exponían en la galería de Betty Parsons. ¿Es pura coincidencia que los conflictos con Clyfford Still y Barnett Newman se produjesen precisamente en el momento en que Rothko organiza su primera exposición en la galería de Sidney Janis? ¿Cómo no interpretar las críticas envenenadas de sus viejos amigos como un resentimiento hacia el rápido ascenso de Rothko en el mundo del arte? Janis había invitado a Still[41] y a Newman[42] a la inauguración de su exposición, y las duras y crueles cartas con que ambos respondieron a Janis (extractos de las cuales se incluyen en las dos notas precedentes) deberían interpretarse como documentos sociológicos del ambiente artístico. Quizá solo Irving Sandler, que los conocía a todos muy bien, logró descifrar su significado global:

> Still señaló a Rothko y a Newman el camino hacia la abstracción de los campos de colores. Los tres pintores se habían hecho amigos íntimos a finales de la década de 1940, pero en los cincuenta se habían peleado. Still rompió con Rothko cuando no le secundó en una campaña contra la mentalidad de mercado imperante en el mundo del arte. [...] Still y Newman dejaron de verse cuando comenzaron una discusión poco apropiada sobre quién había iniciado al otro. [...] El pulso entre Still y Newman por la primacía llegó a ser tan intenso que ambos empezaron a adelantar las fechas de sus obras. Still comenzó a fechar las pinturas en el momento de concepción de la idea. Newman fue igual de desvergonzado.[43]

Mejor dejemos a Mark Rothko en su gloria y centrémonos ahora en una crítica anónima publicada con motivo de su exposición de 1958 en la galería Janis, uno de los textos más elocuentes que jamás hayan inspirado sus pinturas: «Mark Rothko [...] iluminó una Nueva York gélida con once nuevas *nobilissime visioni*. Eran tan bellas como sus mejores obras anteriores, es decir, que quien siempre se haya preguntado cómo era haber visto con ojos frescos una nueva obra maestra salida de la mano de su creador solo tenía que ir y mirar. Volvieron a asombrar la variedad y la exuberancia que la austeridad de Rothko deja traslucir. [...] Y el encanto de Rothko es tan inequívoco como el de un cuento popular o el de cualquier cuento bien narrado. La economía forma parte de la moraleja y del placer, igual que la belleza inexorable, como un final que es más cierto que la verdad y en el que ni siquiera los más incrédulos pueden evitar

creer».[44] Con este brillante tributo, la travesía de la dispersión de Mark Rothko, entre la asimilación y la fragmentación, podía estar llegando a su fin. Con Katharine Kuh y Sidney Janis, sus nuevos agentes profesionales, disfrutaba por fin de la fama y el éxito material, y sin embargo aún sentía angustia por el dinero y sufría conflictos personales dolorosos. ¿Era todo esto algo ineludible en el difícil viaje identitario emprendido por el pintor de vanguardia y el judío de vanguardia que era Mark Rothko?

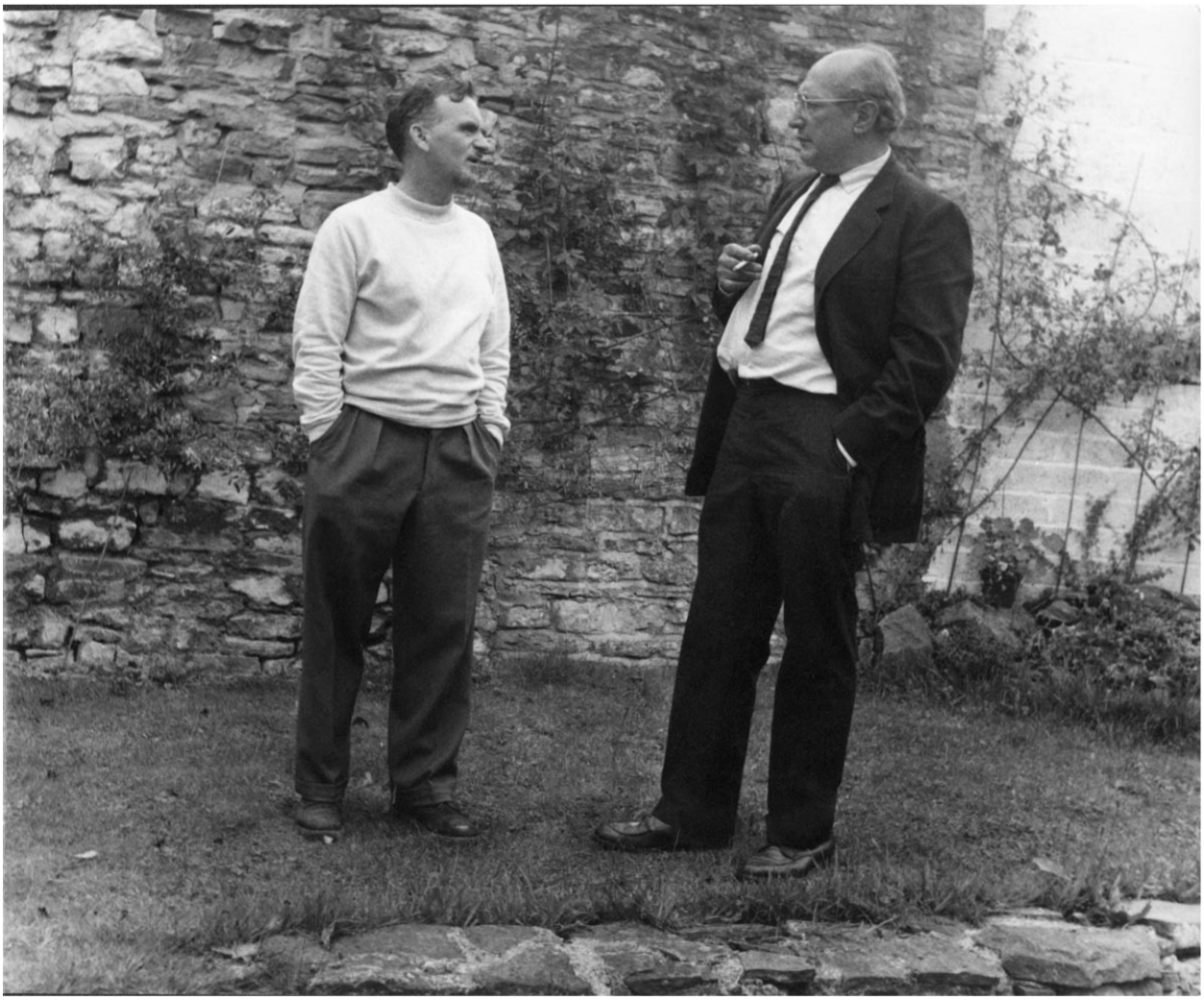
10

De un rascacielos de lujo a una capilla medieval: el primer anclaje en Gran Bretaña (1958-1960)

> Rothko amaba de verdad Inglaterra, y su afecto por nosotros y nuestras manías era tan cándido y espontáneo que hizo falta un tiempo para darse cuenta de que no bromeaba, ya que para Rothko incluso los inconvenientes de la vida inglesa tenían cierto encanto.[*]
>
> BRYAN ROBERTSON

«Nuevo rascacielos para Park Avenue», anunció el *New York Times* el 13 de julio de 1954. «Seagram va a construir una resplandeciente sede central de treinta y cuatro plantas. Este proyecto es una señal de fe en la creciente prosperidad de la economía norteamericana», manifestó el presidente de Seagram & Sons, Inc., Frank R. Schwengel.[1] «Acompañado de Victor A. Fischel, presidente de Seagram-Distillers Corporation, Schwengel ha presentado a la prensa su proyecto de construcción de una sede de treinta y cuatro plantas en el lado este de Park Avenue, entre las calles Cincuenta y dos y Cincuenta y tres, que tendrá un coste estimado de 15 millones de dólares. [...] Dirigiéndose a los setecientos empleados de ventas y distribución de Seagram y de sus empresas subsidiarias reunidos en el hotel Waldorf-Astoria, Schwengel afirmó: “Las grandes depresiones son cosa del pasado. Pese a los considerables desajustes debidos a la guerra y a las continuas incertidumbres políticas, la actividad comercial de Estados Unidos se ha mantenido en sus niveles más altos, salvó algún debilitamiento menor y meramente temporal”. [...] Una población creciente, familias más numerosas y de mayor tamaño, el aumento de oportunidades laborales y una tecnología en continuo progreso que incluye la energía atómica

son los factores que, según aseveró, han servido para proporcionar a este país un total de 500.000 millones de dólares anuales en bienes y servicios.»[2]



Mark Rothko con el artista William Scott en Bath, Inglaterra, en 1959. (Fotografía de James Scott. © James Scott Archives.)

En la metrópolis del mundo capitalista, que estaba viviendo una década formidable, el anuncio de la construcción del edificio Seagram causó no poca agitación entre los habitantes de la ciudad. «El rascacielos, con su esqueleto de acero y su marcada verticalidad, es la gran contribución norteamericana a la arquitectura del mundo —había declarado en 1932 el arquitecto y urbanista Harvey Wiley Corbett—. Ciudades de todos los tamaños y de todas partes del país están construyendo ahora rascacielos, aunque disponen de todo el espacio necesario para expandirse en horizontal.»[3] Desde 1945, gracias a la influencia de familias eminentes, incluida la de los Rockefeller, que financiaban la construcción de edificios emblemáticos como el Plaza de Naciones Unidas en el East River y el Lincoln Center en el West Side, Nueva York se había convertido

en un polo de atracción política, demográfica y económica, así como en una especie de campo de maniobras para los arquitectos estrella de la época. En solo veinte años, con nuevas incorporaciones como la Universal Pictures House en la esquina de Park Avenue y la calle Cincuenta y seis, la Lever House tres manzanas hacia el sur y el Guggenheim en la Quinta Avenida, entre las calles Ochenta y ocho y Ochenta y nueve, el diseño de la ciudad había cambiado por completo, por lo que Nueva York se convirtió en una inmensa y animada obra, y se crearon nuevos itinerarios y nuevas dinámicas. Todo ello expuso a los neoyorquinos a continuas muestras de virtuosismo, demoliciones y frenética edificación. En 1965, el mapa de la ciudad de Nueva York presentaba una topografía profundamente transformada.

En esta lucha de titanes, le tocó a la familia Bronfman, propietaria de la empresa Seagram, poner toda la carne en el asador con su anuncio de construcción del edificio Seagram. Bajo la dirección de la hija de Samuel Bronfman, Phyllis Lambert, ella misma arquitecta, la familia captó para el proyecto a arquitectos de renombre mundial como Mies van der Rohe y Philip Johnson. El resultado final fue una joya de dimensiones imponentes: treinta y ocho plantas de más de 152 metros de altura incrustados en una estructura elegante de bronce, cristal y granito. En una carta memorable dirigida a su padre, que comenzaba con las palabras «No, no, no, no, no», Phyllis (que aún no llegaba a los treinta años) insistió: «Debes levantar un edificio que exprese lo mejor de la sociedad en la que vives y, al mismo tiempo, tus esperanzas en la mejora de esta sociedad».[4] En las décadas siguientes, este rascacielos se convertiría en la punta de lanza del Estilo Internacional, con su énfasis en las nuevas tecnologías y los nuevos materiales —incluidos el acero y el hormigón armado—, la ausencia de ornamentación y la prioridad del volumen sobre la masa en una integridad estructural que demuestra que la forma está al servicio de la función y no a la inversa. «Mies fue quien lo concibió todo —explicó Johnson—. Yo ayudé con las negociaciones políticas e hice los interiores. [...] Pero no toqué el diseño del edificio. Puro Mies.»[5]

Con este proyecto que Herbert Muschamp describiría como «el edificio más importante del milenio»,[6] la familia Bronfman ofreció también una innovación notable: en lugar de alinear su fachada con los otros edificios de la avenida, los arquitectos decidieron situar el rascacielos unos metros más atrás y se

permitieron el lujo de disponer una amplia acera peatonal frente al edificio —espacio desperdiciado, por así decirlo— que permitía a los peatones disfrutar de una pequeña área con fuentes en la que se podían relajar en pleno centro de la ciudad. Además de esta innovación, se diseñó un restaurante para la planta baja de la sección norte de la propiedad. Según un titular de *Evergreen Review*, iba a ser «el restaurante más caro jamás construido»[7] o, en palabras del *New York Times*, «el nuevo restaurante de cuatro millones y medio de Nueva York», «uno de los establecimientos de restauración decorados con más opulencia de Estados Unidos».[8]

Para aumentar la majestuosidad de lo que se convertiría en el legendario restaurante Four Seasons, Phyllis Lambert y Philip Johnson se dirigieron a Mark Rothko y le pidieron que creara una serie de pinturas para las paredes de su comedor más pequeño. El 15 de junio de 1958, la compañía Seagram envió a Rothko una orden de compra que alcanzaba la astronómica suma de 35.000 dólares, junto con un adelanto de 7.000 dólares por la «decoración del edificio». La decoración del restaurante incluiría también el inmenso y suntuoso telón diseñado en 1919 por Picasso para los Ballets Rusos de Diaghilev en París, pinturas de Stuart Davis, tapices de Miró y esculturas de Richard Lippold. Mientras se realizaban las obras de Rothko, en el comedor pequeño se expuso temporalmente *Blue Poles*, de Jackson Pollock, cortesía de un coleccionista privado.

Rothko, como profesional consumado que era, empezó por buscar un estudio más grande. Encontró un antiguo local de la YMCA en el número 222 de la calle Bowery, donde levantó un andamiaje que tenía las dimensiones exactas del comedor del edificio Seagram. Comenzó a trabajar en otoño de 1958 después de pasar el verano en su casa de campo preparándose para esta nueva aventura profesional. Tal como había hecho en el Art Institute of Chicago, Rothko seguía pensando en términos de espacio, intentando modelar la experiencia del espectador en su conjunto, solo que a una escala mayor. Según su amiga Dore Ashton, el pintor realizó «una serie de bocetos en *gouache* en los que se permitió jugar con el color y experimentó con secuencias de formas que implicaban una tercera dimensión de manera más enfática que las de sus últimas pinturas de grandes dimensiones. [...] Estas ideas pictóricas iniciales con grandes formas ocasionales; su clara preocupación por incitar los sentidos y su alejamiento de

las simetrías de las abstracciones anteriores pasarían por numerosas transformaciones a medida que Rothko ordenaba y reordenaba su cortejo de formas».[9] Con sus tonos de azul, gris, rojo y amarillo aplicados en sucesivas capas traslúcidas, estos bocetos resultaron ser abrumadoramente frágiles, como miniaturas más densas e íntimas de sus monumentales lienzos.

Durante el año siguiente, Rothko produjo tres series de obras de formato básicamente horizontal, treinta pinturas en total, cuyas dimensiones coincidían exactamente con las paredes del comedor. En su afán por generar un sentimiento que atrajese al espectador a sus obras artísticas como con un imán, añadió, sustituyó y eliminó bocetos (lámina 11). Según su conversación con Ashton, deseaba «traducir los conceptos pictóricos en murales que sirvieran como imagen para un espacio público»[10] y que así transmitieran al público del restaurante una imagen residual, unificada y armoniosa. Estas flamantes obras —como *Red on Maroon Mural, section 5*, de 1959; *Red on Maroon Mural, section 2*, de 1959, y *Red on Maroon Mural, section 3*, de 1959— pueden recordar a algunas letras del alfabeto hebreo: guímel, samekh y mem sofit. ¿Pretendía de verdad Rothko hacer referencia al Talmud en un contexto como aquel? ¿Estaba considerando ya conscientemente la idea de inclinarse hacia una dimensión más espiritual en su obra?

De hecho, el proyecto Seagram abrió un periodo crucial para el pintor, y aunque el encargo tuvo un final abrupto, desempeñó un papel de múltiples facetas en su evolución artística: primero, revelando y exacerbando las tensiones que le opusieron a su entorno de Nueva York, pero también impulsándole a anclar su obra en un nuevo marco, tanto geográfico como histórico. Tras ocho meses de intenso trabajo en Nueva York, Rothko estaba preparado para tomarse unas vacaciones con su familia. El verano de 1959 condensó tantos elementos para él —tensiones, revelaciones, descubrimientos, encuentros, oportunidades, opciones nuevas— que cabe la tentación de destacarlo como un momento mágico de maduración en la vida de Rothko. Aquel periodo le permitió interactuar con diversos compañeros en lo personal y en lo profesional; le volvió a conectar con la cultura del Viejo Continente; le proporcionó el apoyo de los artistas británicos más jóvenes, y por último le ayudó a encontrar una armonía y comprensión nuevas del núcleo de sus tensiones respecto al proyecto del Seagram. Una valiosa colección de archivos sin publicar de la Whitechapel

Gallery de Londres —que complementaba las propias cartas de Mark Rothko, así como las memorias de Kate Rothko y John Fischer— contribuye a dar cuerpo y a documentar aquel verano tan especial, que se despliega en forma de obra en tres actos.

Primer acto: el viaje transatlántico. En junio de 1959, Rothko, Mell y su hija Kate, que tenía casi ocho años, zarparon de Nueva York para emprender su segundo viaje a Europa. Su destino era Nápoles. En el barco, Rothko entabló amistad con el escritor John Fischer una vez que se hubo asegurado de que Fischer no tenía conexión alguna con el mundo del arte. Rothko confió en él durante los ocho días de la travesía, expresándole sus frustraciones en cuanto al proyecto del mural Seagram. Después de cada conversación, Fischer transcribió con diligencia las palabras de Rothko, y once años más tarde, tras el fallecimiento del pintor, describió su encuentro en la revista *Harper's* con la esperanza de que sus notas sirvieran algún día como «apéndice útil para la historia del arte contemporáneo». «Rothko me comentó que le habían encargado pintar una serie de grandes lienzos para las paredes del salón más exclusivo de un restaurante muy caro del edificio Seagram, "un lugar al que acudirán los cabrones más ricos de Nueva York para alimentarse y pavonearse. Nunca más volveré a aceptar un trabajo así —afirmó, antes de revelar unos sentimientos muy negativos hacia el contexto de esta tarea—. De hecho, he llegado a la conclusión de que ninguna de mis pinturas debería mostrarse nunca en un espacio público. Asumí este encargo como un desafío, con intenciones estrictamente malévolas. Espero pintar algo que arruine el apetito de todos los hijos de puta que coman en esa sala. Si el restaurante rechazara instalar mis murales, ese sería el máximo de los halagos".»[11] Su primer año de trabajo en los murales Seagram había impulsado a Rothko a ampliar más el concepto de un entorno total que ya había concebido anteriormente en el momento de su inclusión en la exposición del MoMA *Fifteen Americans*, así como en sus exposiciones en el Art Institute of Chicago y en la galería de Sidney Janis. Tal como explicó a Fischer más adelante, le había estado dando vueltas a esa misma idea: «Después de haber trabajado un tiempo —le dijo—, me di cuenta de que inconscientemente me influían mucho las paredes de la sala de la escalinata de la Biblioteca Medicea diseñada por Miguel Ángel. Él había conseguido justo la clase de sentimiento que busco: hacer sentir a los espectadores que están

atrapados en una sala en la que todas las puertas y ventanas están tapiadas, de manera que lo único que pueden hacer es darse de bruces contra la pared».[12]

Durante la travesía atlántica, Rothko entró en gran detalle y desveló a Fischer su proceso de investigación sobre el proyecto Seagram. Confirmó lo que ya le había dicho a Ashton: que lo había elaborado paso a paso con tres conjuntos de paneles sucesivos. «El primero no salió bien —le dijo—, así que vendí los paneles por separado como pinturas individuales. La segunda vez conseguí la idea básica, pero empecé a modificarla a medida que avanzaba. Porque, supongo, temía ser demasiado duro. Cuando me di cuenta de mi error comencé de nuevo, y esta vez me voy a mantener fiel a la concepción original. Siempre tengo en mente mi malevolencia. Es una motivación muy poderosa. Con este impulso creo que puedo acabar el trabajo bastante rápido en cuanto vuelva a casa después de este viaje.»[13] Sin duda, gracias a estas palabras de las valiosas transcripciones de Fischer se puede sentir la precisión de las intenciones artísticas de Rothko, pero también sus complejos sentimientos y su creciente confusión sobre el resultado de todo el proyecto. Entonces, ¿tenía intención de entregar los murales? ¿Percibía ya que tal vez no lo haría? ¿Cómo se puede interpretar el uso del término «malevolencia» en las palabras del artista si no es como una señal de desafío? ¿Por qué utilizar este tipo de resentimiento como motivación personal? ¿Qué estaba verdaderamente en juego en este encargo de la empresa Seagram? ¿Y contra quién luchaba?

Al representar al artista como un demiurgo, al crear una celda cerrada para el espectador, al conectarse con Miguel Ángel, Rothko intentaba conseguir nada más y nada menos que una forma de diálogo con el público drásticamente nueva. ¿Qué pasó por su mente en esos ocho meses de trabajo? Obviamente, para él no fue un asunto sencillo. El proyecto para Seagram, si bien era una clara señal de legitimación profesional y una oportunidad maravillosa para expandir su propia genialidad con libertad, al final se convirtió más en una maldición que en una bendición, algo coherente con su legendaria oposición al sistema. «“Odio y desconfío de todos los historiadores del arte, los expertos y los críticos —aseveró Rothko, según Fischer—. Son una panda de parásitos que se alimentan del cuerpo del arte. Su labor no es solo inútil, sino también desorientadora.” Dos de las personas más odiadas por él eran Emily Genauer, que había descrito sus pinturas [...] como “básicamente decorativas”, el mayor de los insultos para él, y

Harold Rosenberg, a quien consideraba “pomposo”.»[14] ¿Pero por qué accedió Rothko a embarcarse en lo que consideraba una tarea opresiva y un trabajo en «terreno enemigo»? ¿Por qué tardó todo un año en rechazar el proyecto de forma tan drástica? Sin duda, por la mente de Rothko pasaron muchas preguntas durante aquel viaje de todo un verano por Europa, que incluyó numerosas visitas a museos y enclaves arqueológicos: abundantes oportunidades para mantener un estrecho diálogo con el arte y la historia de Europa.

Segundo acto: la gira europea. «Recuerdo con gran claridad que al principio de nuestro viaje fuimos a Paestum», recordaba Kate Rothko más adelante. Fischer también aludía a aquel preciso instante: en el tren que partió de Nápoles, los Fischer y los Rothko habían conocido a dos estudiantes italianos que se ofrecieron como guías espontáneos para mostrarles Paestum. Tras pasar una mañana paseando por entre las ruinas del primer templo de Hera, el templo de Atenea y el templo de Poseidón, del siglo VII a. C., Mark Rothko se maravilló ante su belleza y su estado de conservación, y examinó a conciencia «todos y cada uno de los detalles arquitectónicos» antes de irse de pícnic. Los estudiantes italianos, al enterarse de la actividad de Rothko, le preguntaron si había viajado a Italia para pintar los templos. Según relató Fischer, su fenomenal respuesta fue: «Diles que llevo toda la vida pintando templos griegos sin siquiera saberlo». Kate, algo cansada por tanta visita cultural, rememoraba: «Entonces pasamos un tiempo en Nápoles y en Pompeya, y varias semanas en Roma, donde creo que está el corazón de mi padre en Italia. Durante unas semanas visitamos museos y los muchos monumentos de la ciudad».[15]

Después de Roma llegó Tarquinia —a Rothko le encantaron los colores de sus frescos etruscos—, Florencia y Venecia, donde visitó a Peggy Guggenheim en su *palazzo* y organizó paseos en góndola para Kate, además de hacerse la foto de rigor con las palomas de la plaza San Marcos. Gracias a la Bienal de Venecia, que se había celebrado justo un año antes, el nombre de Mark Rothko ya era muy conocido allí. Según Ashton, «se le trató a cuerpo de rey [...] y está claro que disfrutó la afectuosa atención que recibió en Italia».[16] Después de Venecia vino París: «Escribo esto en los Jardines de Luxemburgo bebiéndome una cerveza mientras Mell y Kate miran las marionetas —contó a una pareja de amigos—. Esta mañana, Saint Chapelle y Notre Dame. Y nos alojamos en el Quai Voltaire con vistas al Sena y el Louvre. Así que ya veis que las cosas son

exactamente como deberían. [...] Y todo esto es relajante y muy irreal».[17] ¡Qué diferencia con la indignación que expresó Rothko durante su primer viaje a París ocho años antes, cuando clamó contra la «civilización extranjera» e incluso rechazó enviar pinturas allá! ¿No se estaba sumergiendo por fin en la cultura europea por primera vez?

Tercer acto: el ancla británica. La cima de la creciente concienciación de Rothko durante aquel verano tuvo lugar en Gran Bretaña, donde las tensiones que le corroían exacerbaron sus dudas sobre el proyecto del Seagram. En un capítulo anterior mencioné el entusiasmo con el que reaccionaron los críticos ingleses ante la exposición *New American Painting and Sculpture* cuando se presentó en la Tate Gallery cuatro años antes. La «euforia» sobre la obra de Rothko expresada por el pintor Patrick Heron creció tanto que el artista británico reconoció que incluso le «ridiculizaban» por su «obsesiva adulación del arte norteamericano más reciente».[18] Dos años después de la exposición de la Tate, una nueva muestra —*Five Americans at ICA*— reunía obras de Pollock, De Kooning, Rothko y Still, entre otros, en el Institute of Contemporary Arts, el centro de vanguardia de Londres. Patrick Heron fue de nuevo el admirador principal, y más tarde admitió con un toque de humor el alcance de su admiración:

> El pintor al que otorgué la nota más alta, por decirlo así, fue Rothko. Casi hubo un delirio por Rothko. [...] Había una pintura de épocas anteriores, probablemente creada hacia 1949, [...] que tenía cuadrados de bordes atenuados flotando unos junto a otros, que me gustaban mucho y que describí en mi crítica. [...] Y dije que Rothko era el más estimulante e interesante de estos nuevos artistas estadounidenses. [...] Su muestra se solapó con la primera de mis exposiciones de franjas en la galería Redfern, que fue objeto de mofa por parte de personas como John Russell, quien dijo que estas pinturas consistían puramente en bandas de color y franjas de colores diferenciados colocadas en una disposición adyacente. [...] En realidad, yo me estaba distanciando de las franjas, [...] y las dos o tres pinturas de la exposición que tenían bordes atenuados eran increíblemente cercanas a esos cuadros iniciales de Rothko[19] [...] que el público de este país no había visto nunca antes.[20]

Para los pintores de vanguardia británicos veinte años más jóvenes, Rothko desempeñaba el papel de mentor y modelo. Y Patrick Heron era el siguiente.

El verano británico de los Rothko comenzó con una visita a Somerset y al artista William Scott, quien el año anterior había representado a Inglaterra en la Bienal de Venecia mientras Rothko representaba a Estados Unidos. Las fotos tomadas por su hijo James muestran un agradable almuerzo con Rothko en el

que este, vestido con corbata y esmoquin, aparece muy relajado en el centro de un grupo presidido por Scott, con suéter irlandés, quien está situado junto a Kate, que llevaba una camiseta a rayas Bretón y estaba rodeada de un montón de niños. Quien más destacaba era Mell, hermosa, sonriente y elegante, con un vestido negro y gafas de sol. Scott lo organizó todo para que tomaran un tren hacia St. Ives, en Cornualles, donde los Rothko pasaron unos días más en la casa de Peter Lanyon, artista que había conocido a Rothko anteriormente en Nueva York. Durante su breve estancia en esta diminuta aldea de pescadores de la costa de Cornualles, con un cielo encapotado y entre casas de granito rodeadas de megalitos de mitos celtas, el creciente distanciamiento de Rothko respecto a los murales Seagram se tornó aún más pronunciado.

St. Ives, un pujante puerto de pescadores de sardinas en la Edad Media, dominó la región durante siglos debido a su flota de varios centenares de embarcaciones, hasta que experimentó un notable declive comercial en el siglo XIX. Fue entonces cuando, con sus pintorescas calles empinadas y sus cabañas de tejados de pizarra, empezó a atraer a los artistas: primero fue Turner quien, en 1811, pintó escenas de la población; luego, en 1884, fue Whistler quien quedó deslumbrado por la calidad de su luz. Mark Rothko fue conquistado por St. Ives, su historia y sus tradiciones, sus playas de Porthmeor en el norte y Porthminster en el sur y, en la plaza del mercado, su iglesia de granito de 1434.[21] Averiguó que en 1928, siguiendo los pasos de Turner y Whistler, un nuevo grupo se había establecido en St. Ives, fundando así una colonia de artistas parecida a las creadas por los pintores norteamericanos en Francia hacia finales del siglo XIX en Pont-Aven, Concarneau y Giverny.[22]

Entre los fundadores de la Sociedad de Artistas de St. Ives estaban el pintor Ben Nicholson y la escultora Barbara Hepworth (su esposa), además de Naum Gabo, el constructivista nacido en Rusia, quien se unió a ellos más tarde. Rothko se sintió de inmediato parte de esta comunidad que le recordaba en muchos aspectos sus vacaciones con Milton Avery en el norte del estado de Nueva York, o con Robert Motherwell en Louse Point. El recibimiento a la familia Rothko en St. Ives fue cálido y acogedor. A Sheila Lanyon, que les alojó unas noches en el domicilio de su familia (Little Park House), Rothko le pareció «un bello y encantador hombre de complexión robusta» y Mell una dama «muy hermosa y elegante», y le conmovió que «a ambos les preocupara [...] su hija Kate, que era

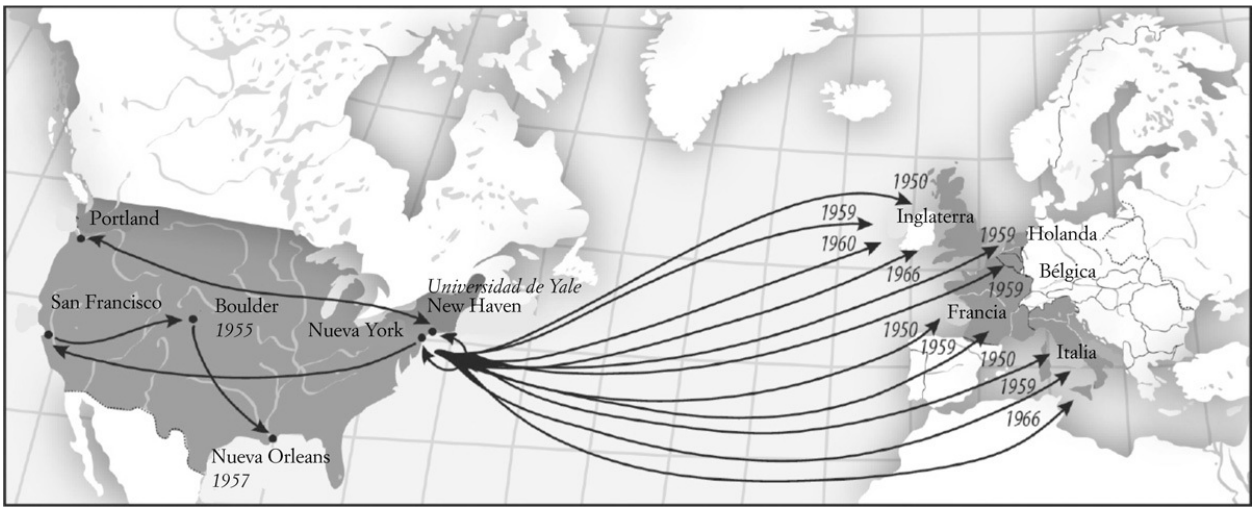
muy tímida y no jugaba con [mis] seis hijos».[23]

A Rothko le emocionó el serio interés de los artistas británicos por su obra, y con el tiempo también podría haber llegado a considerarles discípulos. Bryan Robertson, conservador de la Whitechapel Gallery de Londres, rememoró posteriormente una anécdota que tuvo lugar en Nueva York. Fue en 1965. Rothko y Robertson estaban visitando *The English Eye*, una exposición de arte británico contemporáneo. «Rothko quedó impresionado por algunas pinturas de John Hoyland —escribió Robertson—, y comentó divertido: “Bueno —dijo Rothko después de una inspección preliminar de una obra de Hoyland de 4,2 metros, con sus gafas subidas sobre la frente—, si ha de haber alguna pintura post-Rothko, supongo que esto es lo mejor que se puede encontrar”.» Por último, según Robertson, a Rothko «también le afectó mucho la muerte de Peter Lanyon, que le había gustado y a quien había admirado» y que, según el artista, tenía «un tipo de buena apariencia y un estilo galante particularmente ingleses, y se refirió en muchas ocasiones al trágico final de la vida de Lanyon en un accidente de vuelo sin motor».[24]

Durante la estancia de Rothko, Peter Lanyon tomó el mando de las operaciones de propaganda, organizando espléndidas fiestas para celebrar la llegada de Rothko como una estrella e invitando a pintores abstractos locales como Paul Feiler, John Hoyland y William Turnbull. Feiler, que nació en Frankfurt en 1918, recordaba bien la visita de Mark Rothko a su estudio, flanqueado por Peter Lanyon y Terry Frost, una tarde a las tres en punto. «Habían bebido bastante [...] y por el camino habían visitado a Alan Davie. Creo que no les gustó mucho ver a Davie, porque les pareció un tanto arrogante. Alan Davie le preguntó a Rothko cómo era ser un artista norteamericano famoso y Rothko repuso que era como ser un artista inglés joven. [...] Echaron un vistazo a mi estudio y [...] él se fijó en uno de mis espejos chinos que tenía un marco a su alrededor, un marco extremadamente elaborado. Yo dije como excusa que era muy bueno, que era un producto artesanal, y él respondió que un producto artesanal no tenía nada de malo.» A continuación tomaron el té en el jardín.

El caso es que, según Feiler, «había muchas idas y venidas entre los pintores de Estados Unidos e Inglaterra, y toda aquella gente que había llegado a Inglaterra fue de forma natural a la fuente, que era St. Ives. Así, si ibas al pub podías ver a [...] todos los pintores norteamericanos que [...] se dejaban caer por

allí. [...] Si ibas a St. Ives, [...] inevitablemente ibas al pub y te quedabas junto a alguien».[25] A John Hoyland, por su parte, le impactó su «aire bastante distinguido», aunque añadió: «Dudo que le gustara su propio aspecto».[26] La exposición de 1956 *New American Painting and Sculpture* de la Tate había impresionado a Hoyland como un acontecimiento «desconcertante» e «increíble». «No sabíamos cómo analizarlo ni cómo situarlo en algún tipo de contexto histórico. [...] Todos los artistas jóvenes conocían bien a Rothko y sabían que había hecho algo excepcional, lo que en cierto modo nos indignaba.»[27]



Viajes de Mark Rothko por Estados Unidos y al continente europeo, 1950-1966.

En esa época, la dinámica de poder entre los miembros de la comunidad artística de St. Ives era cualquier cosa menos simple. Peter Lanyon había excluido concienzudamente de las celebraciones iniciales a personalidades importantes como Barbara Hepworth y Ben Nicholson, así como a los primeros imitadores e incluso al mayor promotor de Rothko en Gran Bretaña, Patrick Heron, quien, nacido en St. Ives, se había convertido en uno de los pilares de la colonia. Aquellas luchas de poder atrasaron el inevitable encuentro entre Heron y Rothko hasta la víspera de la partida del distinguido invitado norteamericano. Heron recordaba:

> William [Scott] dijo: «Mira: [Rothko] se muere por conocerte, porque le has apoyado mucho», [...] y Lesley me había llamado para decirme: [...] «Mark Rothko ha estado aquí y muestra un gran interés por tu pintura»; así que ambas partes [...] queríamos conocernos, pero no podríamos haberlo hecho de no haber sido por Lindon Homon. [...] El último día de estancia de los Rothko, Delia y yo recibimos una

invitación para tomar café una mañana, así que fue de este modo como por fin nos pudimos conocer. Así fue como en el último momento se excluyó a Peter aun cuando estaba por allí; y la primera pregunta que me hizo Rothko fue: «¿Y dónde vives?». [...] Lo que quiero decir es que tuvimos un encuentro muy agradable. Me pareció extremadamente simpático. [...] Rothko nos contó, a mí y a otros: [...] «En parte hemos venido aquí con la esperanza de volver a concebir, porque nuestra única hija fue concebida en unas vacaciones en Gran Bretaña».[28]

El episodio posterior de la capilla Lelant se debería considerar uno de los pasos finales de Rothko en su creciente distanciamiento de los valores capitalistas norteamericanos. Con el comienzo de la década de 1960, pronto rechazaría el sistema político cuyo epítome era en su opinión el proyecto de los murales Seagram para el restaurante Four Seasons.[29] La capilla Lelant era una estructura medieval en ruinas situada en la orilla oriental del río Hayle, a algo más de tres kilómetros de St. Ives. Rothko quedó prendado por la capilla, y se planteó seriamente comprarla y convertir el edificio en un museo privado. Las preguntas que Rothko llevaba años formulándose sobre los objetivos esenciales de su obra —¿dónde exponerla?, ¿cómo colgarla?, ¿dónde situar al espectador?, ¿para quién pintar?, ¿cuál es la experiencia estética?—, así como sus obsesiones sobre la presentación y la iluminación, parecían encontrar una respuesta natural en este nuevo lugar. En St. Ives se produjo una especie de alquimia, y las ruinas de la capilla Lelant —tan alejadas de Park Avenue y del edificio Seagram— se convirtieron a ojos de Rothko en la alternativa obvia, el sitio ideal en el que basar su obra. En agosto de 1959, mientras contemplaba la idea de transformar la capilla en su propio museo, fue con casi total seguridad en aquel nicho protegido de las maldades de la sociedad consumista estadounidense donde Mark Rothko decidió suspender el proyecto del Seagram.[30]

Rothko y su familia navegaron de vuelta a Nueva York y en algún momento se puso en contacto con los representantes de Seagram. Katharine Kuh relató:

Una tarde, con gran emoción, llamó por teléfono para decir que iba a devolver el adelanto (una suma bastante sustancial), porque no iba a permitir bajo ningún concepto instalar las pinturas en el Four Seasons. Había visitado el restaurante finalizado hacía poco por primera vez a la hora de la cena y salió traumatizado por la experiencia. [...] Mientras trabajaba en el proyecto, su imaginación combinada con algunos pensamientos ilusorios proyectaron una situación idílica en la que comensales cautivados y ensimismados se sentían en comunión con los murales. Me temo que nunca se le ocurrió que las obras se verían forzadas a competir con una ruidosa multitud de destacados consumidores. Para él, permitir que sus murales se convirtieran en decoraciones de fondo era intolerable.[31]

Otros implicados en la saga del Seagram han aportado desde entonces su propia perspectiva sobre el caso. Phyllis Lambert admitió abiertamente que «Rothko tenía ese sentir religioso sobre su obra, y simplemente no quería que se colgara donde tendría una función de pura decoración. Entiendo bastante su opinión».[32] Sin embargo, Philip Johnson fue menos indulgente al afirmar que «Rothko sabía perfectamente que sería un restaurante caro».[33] Por otra parte, el asistente de Rothko, Dan Rice confirmó la versión de Kuh. Recordaba con claridad la tarde en la que Rothko fue a cenar con Mell al Four Seasons para echar un vistazo al espacio. «Yo había llegado pronto al estudio la mañana después, y él entró por la puerta como un toro, como solo Rothko podía, con una indignación total. Exaltado, aseguró: “Quien coma ese tipo de comida por ese tipo de precios nunca mirará una de mis pinturas”.»[34] Dore Ashton sentía que, además de las múltiples razones aducidas para cancelar los murales Seagram, había que añadir «su indignación por el hecho de que el proyecto original según el cual los empleados verían las obras quedó desbaratado cuando se decidió cambiar la arquitectura. Probablemente Rothko había instalado sus obras en una especie de teatro particular concebido por él mismo que no podría compararse nunca con ningún lugar real».[35] No obstante, pese a este incipiente sentimiento de apego a Gran Bretaña, dos exposiciones en los años posteriores calmaron inesperadamente a Rothko sobre las posibles opciones para alojar sus pinturas en Estados Unidos.

11

Años de experimentación, reconocimiento y tormento: el segundo anclaje en Gran Bretaña (1960-1964)

> En aquellos años experimentaba sin cesar, y cada pintura era una aventura nueva. Dejaba poco al azar, y estudiaba cómo interactuaban la intensidad, la textura y el área general de determinados colores.[*]
>
> KATHARINE KUH

En 1921, Duncan Phillips ofreció a la ciudad de Washington D. C. su residencia privada y su colección personal abriendo al público lo que sería conocido como la Phillips Collection. Reunió su colección, una de las primeras de Estados Unidos dedicadas al arte moderno, de una manera extremadamente original que revelaba su paciencia y sus contradicciones. «Vale la pena —escribió Phillips describiendo sus planes— revertir el proceso habitual de popularización de una galería de arte. En lugar de la grandiosidad académica de los salones y las escaleras de mármol, y kilómetros de espacios sin sillas con cuadros mediocres y atracciones populares para atraer a las multitudes, pensamos probar el efecto de la arquitectura doméstica, o salas pequeñas o al menos habitables.»[1]

Mark Rothko y Christopher Rothko junto a una piscina en Londres, hacia 1966. (Fotógrafo desconocido. © 2013, Kate Rothko Prizel y Christopher Rothko.)

Fue Theodore Stamos, uno de «los Irascibles», quien primero llamó la atención del coleccionista hacia Rothko señalando los obvios paralelismos entre él y Pierre Bonnard, a quien Phillips apreciaba bastante. «Le dije que me parece importante que consiga al menos un cuadro suyo y le dije por qué.» Añadió que Rothko estaba «relacionado tan estrechamente con Bonnard que si miraba algunos bonnard en blanco y negro lo vería más claro y entonces se centraría en el color. Lo hablamos durante mucho tiempo».[2] Phillips se dio cuenta de que las zonas de color liso de las obras de Rothko generalmente no tenían bordes y se estructuraban intuitivamente dentro de un espacio confinado, como en las obras de Bonnard. En 1957, Phillips celebró una exposición de grupo —su primera exposición que incluía a Rothko— y adquirió dos de las pinturas expuestas del artista: *No. 16/No. 12 (Mauve Intersection)*, de 1949, y *No. 7*

(Green and Maroon), de 1953. Tres años más tarde compró *No. 16 (Henna and Green/Green and Red on Tangerine)*, de 1956, y *Orange and Red on Red*, de 1957, de una exposición individual celebrada en la Phillips Collection del 4 al 31 de mayo de 1960. Con las tres pinturas de la década de 1950 creó en el museo una «sala Rothko» separada en la que dedicó una pared a cada pintura (en 1964 se añadió una cuarta pintura). Los bancos estaban dispuestos de manera que el público pudiese sentarse cómodamente frente a los lienzos tanto tiempo como quisiera. La sala estaba pintada de gris e iluminada tenuemente para mejorar la resonancia de los colores de las pinturas. La sala Rothko se diseñó desde el comienzo como un interludio que propiciaba la meditación, y el propio Phillips se refirió a ella como «un tipo de "capilla"».[3] A Rothko le interesaba mucho el museo, y lo visitaba a menudo e incluso asesoraba sobre la presentación de sus obras. Un día de nevada de enero de 1961, mientras el artista se encontraba en Washington para la toma de posesión del presidente John F. Kennedy, visitó la Phillips Collection y se dio cuenta de que se habían añadido a la sala Rothko tres de sus obras recientes. Como desaprobaba la forma en la que estaban colgadas e iluminadas, dio instrucciones para ajustarlas a los asistentes de Phillips, quienes deseaban complacer al artista y por ello le obedecieron de inmediato. Cuando volvió de sus viajes unos días más tarde, Phillips insistió en restablecer la disposición original pero consintió, tras negociar con Rothko, en una de sus solicitudes. Junto con Katharine Kuh, Phillips era una de las pocas personas que en Estados Unidos entendían y respetaban al artista y sus exigencias, y quienes tenían la delicadeza suficiente al interactuar con él. «En los rectángulos de bordes suaves y difuminados del estilo madurado de Rothko —escribió—, hay una magia envolvente que transmite a los observadores receptivos la sensación de estar en medio de la grandeza.» Añadió también que los colores de Rothko «hechizan de manera lírica o trágica, lo que llena nuestra existencia mientras el tiempo se detiene. No solo impregnan nuestra conciencia, sino que también inspiran la contemplación. Lo relativo desafía a nuestras mentes; las medidas relativas de las dos presencias horizontales, [...] cada una de ellas actuando sobre la otra. [...] La atmósfera de colores es tan antigua como Giovanni Bellini y sus fondos de montañas. [...] Pero en Rothko no hay ninguna referencia pictórica a la experiencia recordada. Lo que rememoramos no son recuerdos sino emociones antiguas desordenadas o resueltas».[4]

El año 1961 marcó el cénit de la vida de Mark Rothko en cuanto a reconocimiento público como artista con una amplia exposición de su obra en el MoMA. En retrospectiva, Katharine Kuh subrayó la importancia del acontecimiento para el propio pintor, porque «cambió radicalmente su punto de vista. Hasta entonces, aunque en ocasiones era escéptico y a menudo belicoso, creía de manera principal en sí mismo y de forma más expresa en lo que hacía; conocía su propia valía».[5] El 18 de enero de 1961, una nota de prensa del MoMA anunció que «[tendría lugar] una amplia exposición de pinturas de Mark Rothko del 18 de enero al 12 de marzo». En ella se especificaba: «54 obras del artista norteamericano desde 1945 hasta el presente. Se incluyen once murales pintados en 1958 y 1959, expuestos por primera vez». Se aludía al «estilo de gran originalidad» del artista «en gran medida autodidacta», se preveía que la exposición sería «la mayor reunida hasta la fecha», y se mencionaba que incluía «cuatro acuarelas más antiguas de la década de 1940». Pero la «piedra angular» del acontecimiento, según la nota, serían los «once murales, de unos 4,5 metros de largo, de una serie encargada en 1958. En estos lienzos de color rojo oscuro —se insistía en la nota—, Rothko abandonaba las formas sólidas por los rectángulos abiertos». Más tarde, en un estilo de lo más poético, Peter Selz alabó «estas silenciosas pinturas con sus superficies enormes, hermosas y opacas [que] son espejos que reflejan lo que el espectador trae consigo. En este sentido, se puede decir que abordan directamente las emociones, los deseos y las relaciones humanas, ya que son espejos de nuestras fantasías y actúan como ecos de nuestra experiencia. [...] Sugieren entradas a tumbas, como las puertas a las moradas de los muertos en las pirámides egipcias tras las cuales los escultores mantenían a sus reyes “vivos” por toda la eternidad en el *ka*. [...] La serie completa de murales trae a la mente un círculo órfico [...] con el artista en descenso hacia el Hades para encontrar a la Eurídice de su visión».[6]

Al romper su contrato de los murales del Four Seasons, Rothko había irritado al arquitecto Philip Johnson, que en 1930 había fundado el departamento de arquitectura y diseño del MoMA y que seguía siendo uno de los administradores más activos y generosos de la institución. Entonces, ¿cómo afectó la decisión de exponer la obra abandonada de Rothko al complejo equilibrio del MoMA? El hombre que contactó con Rothko en nombre del museo para organizar esta importante retrospectiva fue Peter Selz. Se había unido al equipo del museo tres

años antes y había atraído de inmediato la atención con sus originales exposiciones: *New Images of Man* (1959), en la que se atrevió a exponer obras de artistas desconocidos que celebraban la forma humana en un momento en el que la abstracción parecía avanzar sin remedio, y *Homage to New York* (1960) de Jean Tinguely, un evento anárquico que proclamaba el ascenso del arte de la *performance* en el cual el joven artista suizo detonó una de sus primeras máquinas en el jardín de esculturas del MoMA.

Peter Selz, junto con Alan Solomon del Museo Judío y, más tarde, Henry Geldzahler del Metropolitan Museum of Art, era uno de los conservadores de más poder de Nueva York en aquellos años.[7] Académico que recibió su doctorado de la Universidad de Chicago,[8] llegó a ser director del departamento de historia del arte del Pomona College en California. Como Rothko, nació en el seno de una familia judía europea, pero provenía de Múnich y había emigrado a Estados Unidos en 1936 huyendo de Alemania por el auge del nazismo. Visitar museos era algo inherente a la cultura de su familia. De hecho, su abuelo paterno, primo lejano de Alfred Stieglitz y mentor de Selz a su llegada a Estados Unidos, había trabajado como marchante de arte en Múnich. No obstante, para Rothko, que ya había conocido a varios judíos seculares en su trayectoria profesional —desde Peggy Guggenheim hasta Sidney Janis, Katharine Kuh y Phyllis Lambert—, Peter Selz, quien se enorgullecía de trabajar siempre con «artistas que no formaban parte de lo convencional»,[9] sería quien organizaría la exposición más prestigiosa de Rothko en Estados Unidos.

Este periodo aparentemente propicio de la exposición del MoMA, sin embargo, marcó también el inicio de un periodo doloroso para el pintor, porque se sintió expuesto tanto profesional como personalmente. Según sus amigos, su exposición individual en este eminente museo generó una situación sin precedentes para el artista. Rothko se sentía «como si le invitaran a habitar el Parnaso —admitió Stanley Kunitz—. Aunque no quería que se le notara, creo que estaba enfadado consigo mismo por preocuparse tanto por ello. En efecto, durante todo ese periodo se comportó como un hombre obsesionado».[10] De hecho, según Dan Rice, su asistente, Rothko «abordaba todas las exposiciones públicas con una horrenda agitación y una gran ansiedad. [...] Antes de una inauguración vomitaba, y desde luego ese comportamiento era más propio de un artista del entretenimiento, de un actor. Cuando se acercaba una exposición, tenía

que irse a la cama porque caía enfermo sin remedio, [...] quedaba hecho trizas, tanto física como mentalmente».[11] El día de la inauguración, recordaba John Fischer, Rothko «comenzaba la noche con una agonía propia del miedo escénico. Más tarde, a medida que los invitados venían a felicitarle, uno tras otro, y normalmente para expresarle una admiración casi reverencial por su obra, se relajaba y empezaba a irradiar afabilidad».[12]

La exposición fue objeto de numerosas reseñas. Aunque la mayoría de los periodistas redactaron textos positivos sobre ella, la reacción seguía siendo en general tibia, lo que señalaba que más de un crítico seguía perplejo por la dirección que había seguido el artista. Por supuesto, en este grupo se incluían los opositores habituales, que seguían desdeñando su arte. Emily Genauer comentó sarcásticamente que «estas obras de la década de 1950 eran menos pinturas, tal como se concibe la pintura en general, que los telones de un teatro o unas bonitas decoraciones de pared. [Seguían siendo] [...] tan decorativas como antes, pero para una funeraria».[13] Con la misma vena arrogante, John Canaday describió con engreimiento el «rechazo progresivo del señor Rothko de todos los elementos convencionales de la pintura, como la línea, el color, el movimiento y las relaciones espaciales definidas», antes de concluir que «no es más que un sinsentido rimbombante si partimos de la asunción de que el público actual de la pintura no está precisamente demasiado especializado en el asunto».[14] Igual de condescendiente era Max Kozloff: «Estéticamente hay una lucha exasperante en toda la exposición. [...] Cuando llegamos a esas secciones murales profundamente oscuras de 1958, nos encontramos con el primer gran error de Rothko. [...] Ópticamente, los colores oscuros no permiten mucha resonancia en absoluto, descubrimiento que ya hicieron los impresionistas años ha».[15] En cuanto a Robert Goldwater, alertó a los lectores contra interpretaciones fantásticas de la obra de Rothko y dio la bienvenida a cualquier cosa que pudiera «relajar la percepción visual de estos lienzos, filtrar su inmediatez y apartar su presencia enigmática y fascinante».[16]

El tono agresivo con el que Rothko resumió la experiencia, tal como informó John Fischer, apenas sorprendía. «Quiero ser muy explícito sobre esto —le dijo Rothko, refiriéndose al MoMA—. Ellos me necesitan. Yo no les necesito a ellos. Esta exposición aportará dignidad al museo. A mí no me la aporta.»[17] Sin embargo, según el crítico Irving Sandler, el tormento de Rothko era más sutil e

iba más allá de la recepción que había tenido la exposición. Le acosaban las dudas, no solo sobre el sentido intrínseco de su obra, sino también sobre su legitimidad y su responsabilidad con respecto a las expectativas del público. Rothko se enfrentaba al dilema de todo creador que de repente llega a un determinado nivel de visibilidad solo para verse bruscamente socavado. «Rothko era escéptico acerca de si sus abstracciones eran comprensibles para el resto por no tener precedentes —escribió Sandler—. Esto le causaba una gran ansiedad, exacerbada por la hostilidad que suscitaban. Sin embargo, también se mostró sorprendido no solo porque hubiera un público para su obra, sino también por el hecho de que su público parecía estar esperando "una voz que les hablara" y respondía totalmente a esta. Había una revolución en el espectador, una actitud de "por fin, eso es exactamente lo que debería haberse hecho". Era una reacción basada en la vida, no en el arte. Esto es lo que hay que explicar.»[18]

Sandler tenía razón. Pese a ello, «el objeto de la explicación» seguía siendo complejo para el artista. Además, nuevos acontecimientos iban a amenazar pronto la posición de Rothko en el mundo del arte, entre ellos el León de Oro concedido a Robert Rauschenberg en la Bienal de Venecia en 1964, menos de tres años después de la exposición de Rothko en el MoMA, y el surgimiento de un mercado mundial para el arte norteamericano contemporáneo una década más tarde.[19] Tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, Rothko encarnaba la primera generación de maestros norteamericanos a quienes la generación siguiente estaba intentando sobrepasar, eliminar e incluso enterrar. Era también un inmigrante que, como tantos críticos, marchantes, coleccionistas y conservadores, estaba resentido en ese momento con un segmento del mundo del arte de Estados Unidos cada vez más considerable. Había vivido (a menudo) periodos de rebeldía y (ocasionalmente) de atracción hacia las instituciones de su país adoptivo, sintiendo a la vez la llamada de Europa por su fascinación por los maestros del Viejo Mundo y su afecto por sus discípulos británicos. En última instancia, Rothko representaba un tipo de artista consumido por preocupaciones intelectuales, culturales, espirituales y políticas. En parte, tanto su «angustia» por la inteligibilidad de su obra como su «sorpresa» por haber alcanzado un público tan enorme y su convicción de que se había producido una «revolución en el espectador» podían analizarse en el contexto de su genealogía y estaban marcadas por las turbulencias geopolíticas del siglo XX.

En su análisis de la carrera del pintor, Katharine Kuh relacionó la confusión causada por la exposición en el MoMA con la depresión del artista en los años posteriores. En la década anterior a su suicidio, según explicaba ella, Rothko «siempre se estaba rebelando contra algo, [...] ya se tratase de la venalidad de los marchantes, de la condescendencia de los conservadores de los museos, de la pusilanimidad de los coleccionistas o de la indiferencia del público o la pomposidad de los críticos. [...] Sin embargo, sus propias alas quedaron cortadas después de que el propio *establishment* del arte que le había vituperado le aceptara. [...] El éxito le agotó, y al mismo tiempo la frágil relación entre la ética y el arte ya no le absorbía».[20] Volveré más adelante a los vínculos entre su éxito público y su angustia particular, y a los existentes entre su solitaria vida laboral y su posición en el entorno institucional. Volveré también a las tensiones entre el arte y el mercado, entre el mundo simbólico y el financiero y, por último, entre el Viejo Mundo y Estados Unidos.

Durante este periodo atroz, otro acontecimiento británico salvó a Mark Rothko, igual que había sucedido dos años antes en el momento de los murales Seagram, aunque esta vez será gracias a un encuentro con Bryan Robertson. A principios de la década de 1960, cuando muchos creían en «el renacimiento del arte británico», el *Times* había descrito a Robertson como su «valedor principal».[21] Cuando Robertson tuvo la idea de presentar la exposición del MoMA en la Whitechapel Gallery de Londres, Rothko seguía bajo el hechizo de St. Ives. Accedió a ello con entusiasmo, e incluso pensó viajar a Inglaterra para la inauguración. Con su personalidad inquieta, inventiva y generosa, Robertson había asumido la función de conservador de la galería a la edad de veintisiete, diez años antes de abordar a Rothko. Emprendió una batalla sin piedad contra la insularidad de su país organizando animadas presentaciones de grandes artistas nativos, pasados y actuales, antes de exponer de forma progresiva a los británicos a las nuevas generaciones de Estados Unidos.[22] También fue pionero en un programa de enseñanza, basándose en la convicción de que el arte debería ser la base de toda educación y no tan solo una asignatura optativa. «Lo que busco en el arte de cualquier periodo —escribió más tarde—, es energía imaginativa, fulgor, equilibrio, compostura, color, luz, vitalidad, desenvoltura, solidez, una capacidad trascendente de elevarse por encima de la vida y no verse subyugado por ella.»[23] En 1960, su emblemática exposición *This Is Tomorrow*,

con su póster de Richard Hamilton, presentó el concepto de Pop Art y abrió de par en par las puertas a todo lo que venía del otro lado del Atlántico.

No es de extrañar que el simpar Robertson atendiera todas las solicitudes de Rothko con suma atención. Se abordaban los detalles más pequeños, desde el color de las paredes, que «debían tener en gran parte color blanco crudo y ocre oscuro, además de un toque de calidez del color rojo. Si las paredes son demasiado blancas, luchan siempre contra las pinturas, que se vuelven verdosas debido a la primacía del rojo en las obras»; hasta la iluminación, que «bien sea natural o artificial, no debe ser demasiado intensa: las pinturas tienen su propia luz interna y si hay demasiada luz el color de la pintura se desvanece y su aspecto se distorsiona». En cuanto a la forma de colgar las obras, «las más grandes deben colgarse lo más cerca posible del suelo, idealmente a no más de quince centímetros de este. [...] Las excepciones a esto son las pinturas [...] pintadas como murales: [...] 1. *Sketch for Mural, No. 1*, de 1958; 2. *Mural Sections 2, 3, 4, 5 y 7*, de 1958-1959; *White and Black on Wine*, de 1958. Los murales se pintaron a una altura de 136 cm sobre el suelo». Por último, en cuanto a la agrupación de obras: «Todas las obras del primer periodo cronológico de la exposición, incluidas las de 1949, se colgaron como una unidad. [...] Los murales se colgaron como una segunda unidad, todos juntos».[24] Las meticulosas instrucciones de Rothko requirieron que Robertson expusiera las pinturas en un entorno controlado, y así lo hizo.

Los críticos, escépticos al principio, comenzaron uno tras otro a lanzar elogios, lo que se convirtió en otra demostración de la genialidad de Robertson. El periodista del *Evening Standard* admitió que «solo podía aplaudir al señor Robertson por su valentía. Vistas en grupo, la sinceridad y la belleza de las pinturas de Rothko son innegables. [...] Por alguna curiosa alquimia propia, carga de sentimiento su diseño. Cada lienzo tiene su estado de ánimo particular, sereno, animado o amenazador. Es imposible analizar cómo conjura la emoción a partir de una simplicidad tan austera».[25] Otros hablaron de «ejemplos palmarios de un idioma intraducible»,[26] y de «esta cualidad inquietante y trágica que planea sobre las pinturas que en última instancia evita que estas degeneren en meras decoraciones».[27]

En lo que perduraría quizá como uno de los más bellos testimonios de la relación entre el artista y el conservador, Robertson recordó más tarde: «Mi

recuerdo personal más intenso es el de cuando nos íbamos de la Whitechapel Gallery con Rothko un atardecer de invierno, cuando la luz del día prácticamente había desaparecido. Me pidió que apagara todas las luces, en todas partes; y de repente, el color de Rothko impuso su propia luz: el efecto, una vez que la retina se había adaptado, fue inolvidable, de un ardor, resplandor y brillo suave que emanaba de las paredes: color en la oscuridad. Nos quedamos allí un buen rato y yo deseaba que todo el mundo hubiera podido ver el mundo que Rothko había creado, en esas perfectas condiciones, irradiando su propia energía e incorrupto ante los artificios o el mercado».[28] Las cartas de Rothko a Robertson de antes y después de la exposición demostraban su respetuosa deferencia y su inmensa gratitud: «Has conferido un sentido de celebración a un acontecimiento que, irónicamente, en mi opinión está relacionado con la turbación. Estoy contento, y sé que serás más que justo con las pinturas, por ti y por mí. También estoy deseando ver de nuevo a todos los artistas cuyos estímulo y cordialidad en nuestra última visita han permanecido vívidos».[29] John Hoyland, quien había conocido a Rothko en St. Ives, continuó destacando la influencia de los pintores norteamericanos sobre su generación. «Todos los artistas jóvenes tenían muy presente a Rothko y coincidían en que había hecho algo destacable. [...] Intentamos aplicar todas las lecciones que sabíamos [...] y no pudimos.»[30]

Justo después de su exitosa exposición en Inglaterra, Rothko dedicó casi nueve meses a unos murales encargados en febrero de 1961 para el comedor del Holyoke Center de la Universidad de Harvard. Los murales volvieron a demostrar el valor de su nombre a principios de la década de 1960, así como su valor en el mercado, dado que recibió 100.000 dólares por su trabajo. El 24 de octubre de 1962, el rector de Harvard, Nathan Pusey, viajó a Nueva York para visitar el estudio de Rothko y volvió sumamente complacido con las obras. «Sus colores —dijo— recreaban la Pasión de Cristo, con los tonos oscuros del tríptico que invocan Su sufrimiento en Viernes Santo y los más claros del panel final, Su resurrección.»[31] En enero de 1963, Rothko visitó Harvard para la instalación de los paneles. Le pareció que el espacio estaba demasiado lleno de sillas y mesas, que el techo era demasiado bajo, que el color de las paredes no era adecuado y, por supuesto, que la luz era demasiado fuerte. Sin embargo, al final consideró aceptable la situación y se procedió a colgar los murales. No obstante, los colores se desvanecieron con el tiempo y las pinturas se acabaron retirando

en un momento dado. Gracias a la nueva tecnología que permite recrear los colores, se volvieron a exponer en noviembre de 2014.

En noviembre de 1962, Rothko vivió otra crisis tras la exposición *The New Realists*, presentada por la galería de Sidney Janis. Con la inclusión de artistas pop como Jim Dine, Robert Indiana, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist, George Segal y Andy Warhol, Janis decidió abrir su espacio para la generación norteamericana más joven, algunos de cuyos integrantes ya habían expuesto gracias a su amigo Leo Castelli en su galería del número 4 de la calle Setenta y siete Este. Desde 1958, Castelli había lanzado las carreras de Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Frank Stella y Roy Lichtenstein, entre otros, y lo había hecho con tal vigor que algunos le acusaron de intentar enterrar a los expresionistas abstractos. Esta críticas quedaron muy claras cuando, poco antes de la exposición de Janis, Rauschenberg, que se sentía sofocado por el legado de la generación anterior, compró, borró y firmó un dibujo de De Kooning delante del artista de origen holandés, en lo que fue un gesto radical, extravagante y legendario.

Al oír el anuncio de la exposición *The New Realists*, Rothko y otros decidieron expresar públicamente su hostilidad. Pero Sidney Janis lo consideró «tan violento entonces como lo era cuando estaban menos seguros».[32] Pese a los esfuerzos del galerista, Adolph Gottlieb, Philip Guston, Robert Motherwell y Mark Rothko rechazaron «estar asociados con lo que creían que era un advenedizo» y se retiraron en bloque de la galería. «Intenté persuadirles para que se quedaran —afirmó el marchante—, argumentando que los artistas más jóvenes no podían considerarse competencia, pero todo fue en vano.»[33] Unas semanas más tarde, Rothko firmó con Frank Lloyd, «el hombre a quien el mundo del arte adora odiar»,[34] según Grace Glueck, del *New York Times*. Lloyd era el director de la galería Marlborough, que había fundado en Londres y posteriormente había inaugurado una sucursal en Roma antes de establecerse en Nueva York mediante su asociación con la galería Gerson. Con su inmensa fortuna y sus considerables ventajas, Lloyd (nacido Franz Kurt Levai en Viena en 1911) tenía la reputación de seducir a los artistas con contratos que nadie más podía igualar, lo que le hizo granjearse la desaprobación y la envidia de sus compañeros. Esta asociación acabaría siendo desastrosa para el legado de Rothko después de su muerte.

En 1965, la reputación de Mark Rothko avanzó un paso más en Gran Bretaña cuando el nuevo director de la Tate Gallery, Norman Reid (que había sido elegido por encima de Bryan Robertson), lo invitó a Londres. El año siguiente, Rothko aceptó donar los murales Seagram a la Tate, insistiendo en mantenerlos como «un grupo que establecería un estado de ánimo».[35] Reid le envió un plano de la galería y un modelo de cartón desplegable. Pero Rothko exigió implicarse directamente in situ. Sin embargo, su salud, en declive, le impidió viajar más a Londres. Como consecuencia, Norman Reid viajó a Nueva York y, en septiembre de 1969, alcanzaron un acuerdo final en el estudio del artista. Por parte de Rothko, estipulaba que no hubiera «otras obras de arte de ningún tipo excepto las creadas por [él] entregadas en esta fecha. [...] No se pueden exponer todas las pinturas en esa sala a la vez».[36]

¿Qué más puede decirse sobre esta travesía transatlántica del arte de Rothko? Insatisfecho con su experiencia en Nueva York, Rothko decidió elegir Londres como nueva sede para una parte significativa de su obra. El país en el que se había planteado transformar una capilla medieval en su museo privado se convertiría en el destino final de sus murales Seagram: el punto de inflexión final de su carrera.

12

La capilla anhelada y el sacrificio de la expiación (1964-1970)

> Como gran parte de la obra de Rothko, estos murales parecían pedir un lugar especial aparte, un tipo de santuario en el que podían desempeñar lo que esencialmente es una función sacramental. [...] Quizá, como los retablos medievales, estos murales solo pueden verse en un ambiente creado en total armonía con su estado de ánimo.[*]
>
> PETER SELZ, 1961

> La magnitud, en cada nivel de experiencia y significado, de la tarea en la que me has involucrado, supera todas mis concepciones previas. Y me está enseñando a superarme más allá de lo que creía posible. Y, por ello, os lo agradezco.[*]
>
> MARK ROTHKO A JOHN Y DOMINIQUE DE MENIL, 1966

> Mientras trabajaba en la capilla, en lo que iba a ser la mayor aventura de su vida, sus colores se tornaron cada vez más oscuros, como si nos estuviera llevando al umbral de la trascendencia, el misterio del cosmos, el trágico misterio de nuestra condición perecedera.[*]
>
> DOMINIQUE DE MENIL, 1972

La trayectoria de Rothko se puede ver a través del cristal de sus encuentros sucesivos con prominentes figuras del mundo del arte —galeristas, conservadores, coleccionistas, críticos, artistas— que a veces le influyeron profundamente. En el último periodo de su vida, el encuentro decisivo sería el de John y Dominique de Menil. En febrero de 1965 le encargaron pintar una serie de paneles para una capilla en Houston, la ciudad en la que vivían. La Capilla

Rothko cuenta la historia de tres inmigrantes europeos de la misma generación huidos de Europa por los vaivenes de la historia y cuyos caminos se cruzaron en sus últimos años: Mark Rothko, cuya familia huyó de los pogromos de la Rusia zarista; y Jean y Dominique de Menil,[1] que escaparon de la Francia ocupada por los nazis. Llegaron a Estados Unidos con veintiocho años de diferencia (Rothko en 1913, los De Menil en 1941), pertenecían a clases sociales diferentes (Rothko era un burgués que había caído en desgracia; los De Menil eran de clase alta y habían hecho fortuna en el negocio del petróleo, pero sus opiniones de izquierda radical les hacían desconcertantemente atípicos dentro de su mundo), fueron educados en religiones distintas (Rothko como judío, educado en el Talmud Torá de Dvinsk; Dominique era protestante pero se convirtió al catolicismo romano, la religión de su marido), y sostenían posiciones opuestas en el mundo del arte (el artista estaba a menudo en desacuerdo con su coleccionista-mecenas). Sin embargo, los tres se habían implicado en caminos parecidos e idiosincrásicos dentro de la sociedad norteamericana que les impulsaron a luchar por sus propias opciones y a forjarse identidades nuevas mediante el cuestionamiento y la búsqueda.

A los De Menil les introdujo en el mundo del arte el verano de 1952 su amigo el padre Marie-Alain Couturier, un dominico cuyo «objetivo era nada menos que acabar [...] con el divorcio absurdo que separa desde hace un siglo a la Iglesia del arte vivo».[2] Couturier llevó a los De Menil a la capilla de Matisse en Vence y a la capilla de Léger en Audincourt, lo que causó que Dominique comentara: «Vimos lo que un maestro podía hacer por un edificio religioso cuando se le daba vía libre. Puede exaltar y levantar el ánimo como nadie».[3] Con el tiempo transformaron su colección de arte surrealista, arte estadounidense contemporáneo y arte africano, reunida con un gusto y un entusiasmo excepcionales, en un museo privado. En 1960, Dominique de Menil conoció a Rothko en su estudio de Nueva York.[4] Al conocer el destino de los murales Seagram (por informaciones de los MacAgy),[5] albergó esperanzas de recuperarlos para una capilla que ella y su marido pretendían construir en Houston. Entonces era directora del departamento de historia del arte de la Universidad de Saint Thomas, y en calidad de tal comisarió numerosas exposiciones. Formuló un proyecto para repensar la historia del arte de todos los países y periodos, con un enfoque parecido al de Rothko en *La realidad del*

artista. En concreto, dedicó una de sus exposiciones más notables al tipo de mecenazgo del que hicieron gala los papas y los arquitectos de la época del Renacimiento, y en su catálogo destacó que «la lista de proyectos papales es como un resumen de la historia del arte. Con un instinto magnífico, los papas del Renacimiento realizaron encargos a los mejores artistas. Sería falaz creer que la elección era obvia o fácil. Los grandes artistas tienen ideas extremas. Cuanto más grandes son, más revolucionarios parecen. La opinión pública no les sigue. Si Miguel Ángel pudo ejecutar sus planes para la basílica de San Pedro fue debido a la iluminación [sic] y determinación de los pontífices romanos».[6]

Más adelante investigó el papel del coleccionista en la historia del arte de una manera particularmente original: «Durante mucho tiempo rechacé la noción de "colección". La misma palabra se me antojaba pretenciosa. Implicaba un punto de vista, y yo no quería tener uno. Descubrir tesoros y llevarlos a casa si era posible, sí, pero tal como se hace un ramo, sin pensar mucho en ello, avanzando poco a poco y para disfrute de la vista. Pero flor tras flor, ramo tras ramo, se empieza a pensar en términos botánicos. Entonces empieza la gran aventura, la busca infinita del tiempo y el espacio. Una investigación minuciosa en el corazón del Hombre, el corazón del mundo. Una nueva reflexión acerca de todo, pero también una escucha silenciosa de los cantos de sirena. Contemplación ante las obras de plenitud cuyo poder de seducción nunca se agota».[7] En la primavera de 1964, tras la muerte de su amigo y colega Jerry MacAgy, Dominique volvió a visitar a Rothko en su estudio y le sugirió decorar la capilla que ella y su marido habían encargado construir, ni más ni menos, a Philip Johnson. «Respondió con efusión —recordó ella más adelante—, como si hubiera estado esperando una oportunidad como esa desde que rechazó entregar las pinturas hechas para el restaurante Four Seasons de Nueva York.»[8] Pero, como veremos, dos circunstancias destrozaron el proyecto original: el conflicto entre Rothko y Johnson, por la retirada de Rothko del proyecto para Seagram; y los problemas de salud del artista, que, tras haber sobrevivido a una ruptura de aneurisma en 1968, dejó de trabajar temporalmente y, al año siguiente, abandonó a su familia y se trasladó a su estudio.

Johnson estaba implicado desde 1957 en los planes de Houston de los De Menil, que incluían el proyecto de una capilla para la Universidad de Saint Thomas y el diseño de estilo simple de su residencia del número 3363 de la calle

San Felipe. En Nueva York, a menudo se encontraba con John de Menil, que se había convertido en comisario del MoMA. En consonancia con los principios del padre Couturier, los De Menil veían su proyecto como una colaboración de excelencia entre un gran arquitecto y un gran artista. Sin embargo, su deseo no tenía en cuenta la determinación de Rothko. Según Dominique de Menil, «pronto fue obvio que la creatividad del artista y la del arquitecto tenían objetivos contrarios. De hecho, Rothko rechazó de forma categórica la idea de Johnson de coronar la capilla con una pirámide truncada que difuminase la luz por las paredes. Sin embargo, lo hizo con una "obstinación tranquila"».[9] Deseaba que sus pinturas gozaran en su configuración definitiva de la misma luz que había dominado en su concepción. Motherwell creía que el conflicto entre ambos era mucho más profundo, ya que lo percibía como la hostilidad entre un «hombre de mundo» y una «buena persona». «Mark era por encima de todo una *buena persona*, es decir, como salido de una obra de Dostoievski. Y a él le parecía tratar con un diletante pretencioso y frívolo. [...] Philip es tremendamente sofisticado, y a Mark la gente sofisticada le desagradaba intensamente. Para él, serlo era casi una categoría de pecado. [...] Siempre nos llevamos muy bien cuando mi vida era un caos. Y entonces fue un amigo maravilloso. Si todo iba muy bien, entonces había un mayor distanciamiento, supongo que porque en su opinión yo era más sofisticado.»[10]

Rothko realizó veinte paneles, catorce de los cuales se acabaron colgando en la capilla. Aunque Rothko rechazaba en gran parte toda analogía entre el arte religioso y su obra, sí mencionó a Dominique de Menil la fuerte impresión que le dejó la iglesia bizantina de Santa Maria Assunta de Torcello, cerca de Venecia. El mosaico del Juicio Final situado sobre el altar le había conmovido profundamente, pero sus temores quedaron pronto barridos por la visión de la Virgen y el Niño frente al altar, en el ábside. Era precisamente esta tensión entre la condena y la promesa, «la tragedia y la esperanza», lo que él pretendía recrear en Houston.[11] En palabras de Dominique, Rothko dispuso dos pinturas axialmente, una a la entrada y otra en el ábside, «con la misma oposición dialéctica que los mosaicos de la iglesia de Torcello, el Juicio Final y la visión celestial de la Virgen y el Niño. Estas potentes imágenes planeaban en la mente de Rothko, y él recreó conscientemente la misma tensión. Un campo negro colgado, una fatalidad latente en la entrada, queda contrarrestado con el panel

central del ábside, pintado con un tono más cálido (un púrpura más vibrante)».[12] Los visitantes, al enfrentarse a las vibraciones luminiscentes de estos catorce paneles en cuanto entran en la capilla octogonal, quedan atrapados en la tensión entre el lienzo cerrado y los lienzos abiertos (en el modelo de Torcello, en la entrada y el tríptico del ábside norte respectivamente). Tras la finalización de su obra, después de la visita de Dominique a su estudio el 7 de junio de 1967, Rothko realizó modificaciones en algunos de los lienzos antes de guardarlos, ya que la construcción de la capilla aún no había comenzado. Unos meses más tarde, los arquitectos Howard Barnstone y Eugene Aubry asumieron el proyecto de Philip Johnson. El resultado final fue minimalista: una estructura octogonal de ladrillos con un tejado plano que acataba de manera escrupulosa los deseos de Mark Rothko.

Inaugurada por los De Menil ante representantes de diversos credos el 27 de febrero de 1971, casi un año después del suicidio del artista, se ofreció como «un lugar sagrado, abierto a diario a cualquier persona».[13] «Rothko no dejó ninguna carta para leerla en los actos de inauguración —manifestó Dominique de Menil—. Sin embargo, los que le conocieron durante los últimos años cruciales saben que, para él, su última obra fue el resultado de toda su vida activa y que la consideraba su obra maestra.»[14] A lo largo de los años, la Capilla Rothko se ha convertido en uno de los enclaves artísticos más visitados del mundo, así como un destino de peregrinaje para líderes religiosos y políticos, desde el arzobispo Desmond Tutu hasta Dom Hélder Câmara, el presidente sudafricano Nelson Mandela, el Dalai Lama y el antiguo presidente de Estados Unidos Jimmy Carter.

Con el tiempo, toda la familia De Menil se implicó en el proyecto antes y después de la muerte del artista. «Querido papá —escribió Christophe, la hija mayor de John de Menil, el 13 de febrero de 1970—: aquí tienes algunas referencias que he descubierto sobre Rothko. [...] Esta es la que necesitas. Es de Robert Rosenblum, un crítico muy respetado, y el título es “Lo sublime abstracto”. “Como la mística trinidad de cielo, agua y tierra que, en Friedrich y Turner, parece emanar de una fuente escondida, las capas horizontales flotantes de luz velada en Rothko parecen ocultar una presencia total y remota que solo podemos intuir y nunca aprehender del todo. Estos infinitos y brillantes vacíos nos llevan más allá de la razón hacia lo Sublime. Solo nos queda sucumbir a sus

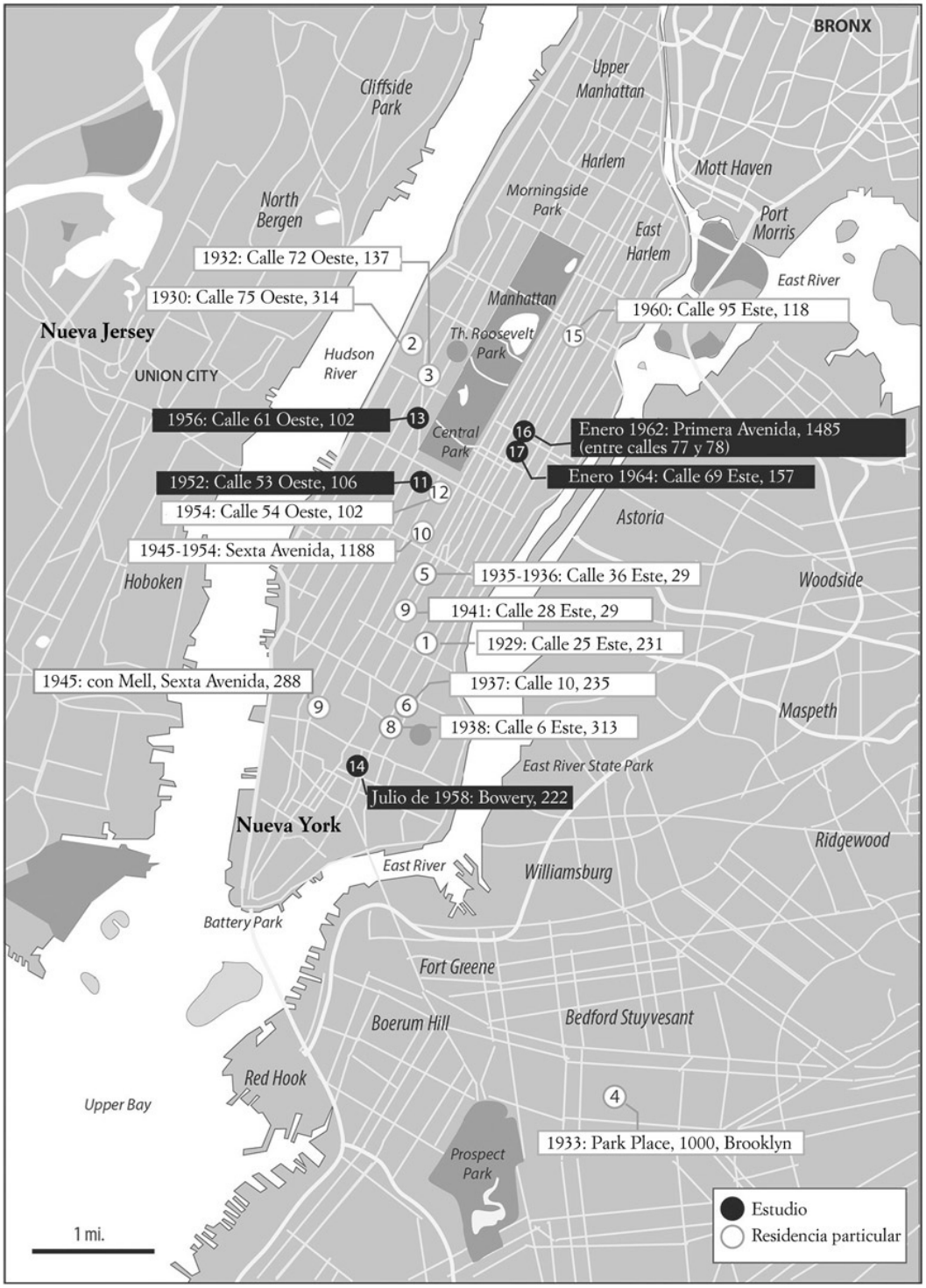
radiantes profundidades.”» Tras citar a Rosenblum, la joven, que fue el primer miembro de su familia en centrarse en el arte contemporáneo, comentó:

> Creo que este hombre está en lo cierto en cuanto a la naturaleza mística de Rothko. Los De Menil deben de haberse percatado también de ello. Nosotros dos lo sentimos también, solo que disfrutamos de su notable sentido del color tanto o más que de la forma flotante y vaga de la pintura y su indefinida cualidad. Rothko pintaba con óleos muy finos: en realidad tensaba el lienzo, no lo imprimaba. Aprendió su técnica de Miró. [...] Ellos se movían en un mundo fuera de la realidad. [...] Creo que deseaba que la capilla adquiera un significado usando ese método: lienzos enormes como los nenúfares de Monet te rodean y te llevan a otro mundo. La pintura flota enfrente de la superficie, y brilla con una luz interior. El color es tranquilizador y contemplativo, y de algún modo resulta místico en sí mismo.[15]

De hecho, después de que Rothko decidiera abandonar su trabajo de los murales de Seagram, transformó su técnica de manera considerable. Hoy en día, el sitio web de la Tate Gallery ofrece una narrativa clara de los últimos diez años del arte de Mark Rothko. En concreto, destaca la conexión entre los murales Seagram (1958-1959) y los paneles para la capilla de Houston (1965-1967), que fue su último encargo.[16] El análisis de la Tate se centra en el año 1958, con *Four Darks in Red* (justo antes de su trabajo en el proyecto del Seagram) y proclama que Rothko «comenzó a oscurecer su paleta para luchar contra la percepción de que su obra era decorativa».[17] Detengámonos por un momento en esta afirmación: incluso aunque se pueda aceptar que 1958 fue una fecha significativa para definir los periodos de su obra, ¿deberíamos reducir la evolución estética final de Rothko a una reacción contra algunos críticos hostiles? En lugar de ello, ¿no sería más riguroso atribuir tal nivel de desarrollo al profundo proyecto intelectual que ya se hallaba en el núcleo de su investigación artística desde que escribió *La realidad del artista*? De hecho, la investigación estética de Mark Rothko adoptó la forma de una búsqueda larga, coherente y obsesiva, tal como se hizo cada vez más evidente durante la última década de su vida, cuando sus preocupaciones trascendían más allá de una simple cuestión de paleta.

A lo largo de la década de 1960, las preocupaciones técnicas cobraron de manera definitiva una mayor prioridad en la obra de Rothko a medida que desarrollaba su arte y se obsesionaba cada vez más por formas radicales de cohesión y siguiendo su objetivo de patrones más elevados. Pretendía ofrecer al público no solo una pintura, sino también todo un entorno; no una simple visita sino una experiencia auténtica; no un momento fugaz sino una revelación

genuina. Esto le forzaba a innovar. Una vez más, Robert Motherwell no andaba errado sobre la obra de Rothko al atribuir su originalidad, «no solo en comparación con sus contemporáneos, sino también con la pintura de casi cualquiera», al hecho de que «[ciertamente] pensaba en ella, [...] pero [además] a que la concebía y trataba como si fuera una *presentación*, en el sentido que Poe dio a este término. Le interesaba el efecto, y la técnica consistía en provocar un efecto específico».[18] Con este exigente enfoque, al intentar infundir en el espectador un nuevo sentido del enfoque, al permitirle entrar en su obra, Rothko inició una investigación sofisticada alterando sus medios y utilizando métodos elaborados, casi de alquimia, que no se comprenderían hasta mucho después de su muerte.



Estudios y alojamientos de Mark Rothko en Nueva York, 1929-1970.

Al expresar su perplejidad sobre los métodos de trabajo de Rothko, Motherwell le describió como «extremadamente reservado en cuanto a todos sus procedimientos». Siempre que el artista dejaba entrar a colegas en su estudio,

estos lo encontraban, como la mayor parte de los estudios, en un desorden casi absoluto. Sin embargo, Motherwell recordaba que «lo único pulcro eran las pinturas, y los pinceles estaban escondidos. El asunto [de la técnica] simplemente no se planteaba».[19] Un día de la década de 1950 en el que Rothko había estado bebiendo, Motherwell le oyó expresar su admiración por Fra Angélico y, en referencia a un fresco del siglo XV, Rothko dejó escapar, sin darse cuenta: «Hice la capa de fondo y luego me di cuenta de que eso era suficiente». «Aquellos años —explicó Motherwell—, seguro que pintaba con temple al huevo. [...] Puede pensarse en Piero della Francesca o en la claridad de la pintura florentina del Quattrocento y una peculiar belleza clara y suave de los colores.» Motherwell profundizó afirmando que esta es una «cualidad específica que no se puede llevar a cabo con óleo. [...] Y estaba claro que a Mark le encantaba esa cualidad. Era un pintor de aguada casi desconocido en el siglo XX. [...] En cualquier caso, Mark representó en ese sentido un retroceso a la pintura anterior al óleo. Y yo diría que durante toda su vida para él la pintura al óleo normal tenía algo de repugnante, y que por ello siempre había estado buscando algo. Aunque no iba a usar témpera, habría estado muy cerca de hacerlo».[20] Más tarde, en la década de 1960, Rothko desarrolló según Motherwell un cierto interés en la obra de Helen Frankenthaler (la esposa de Motherwell), quien utilizaba un material recién descubierto que estaba a punto de ser popular: la pintura acrílica.

En un notable artículo sobre los frescos de la Capilla Rothko, Carol Mancusi-Ungaro, experta que trabajó durante años en la conservación técnica de los últimos óleos del artista, reveló precisamente los secretos de su fabricación y los arcanos de la creatividad de Rothko utilizando información que en parte recabó de Ray Kelly, uno de los últimos asistentes de Rothko. Kelly «demostró cómo Rothko imprimaba lienzos de algodón con pigmentos secos diluidos en gelatina de cola de conejo y luego moderaba el color con pinturas acrílicas Liquetex. Este proceso, llevado a cabo por los asistentes pero dirigido de manera meticulosa por Rothko, dio forma a los monocromos de color violeta. Para crear las pinturas de formas negras, Rothko preparaba a diario una mezcla de cantidades sin medir de pintura al óleo, huevo entero, resina de Damar y aguarrás, y procedía primero a pintar rectángulos con pintura al óleo en tubo sobre los fondos de color y luego aplicaba encima pinceladas con la emulsión de

huevo y óleo». Kelly explicó también que «cada mañana Rothko indicaba a sus asistentes que colocaran cintas y luego creaba sobre los fondos de color un rectángulo negro predeterminado, primero con carboncillo y luego con pintura al óleo de tubo, y por último con una tanda fresca de emulsión de huevo y óleo». Esto ejemplificaba la sofisticadísima evolución de Rothko: a medida que progresaba su carrera profesional, según Mancusi-Ungaro, «se interesaba cada vez más por los reflejos luminosos». Tanto era así que para cuando comenzó a trabajar en la Capilla Rothko, «prácticamente había eliminado el color como factor principal»,[21] incluso si algunos lienzos iban del púrpura a colores que se acercaban al borgoña.

Además de su compromiso como intelectual y educador, Mark Rothko trabajaba como un verdadero científico y un artesano medieval combinando técnicas antiguas con descubrimientos recientes. Un día, confesó a Roy Edwards, otro de sus asistentes, que en la escuela secundaria se había tomado en serio las matemáticas, pero que estas «dieron paso de forma gradual al artista, que nunca olvidó del todo sus antecedentes». Su interés por la geometría resurgió cuando Rothko desarrolló, de una manera especialmente rigurosa, la distancia que separaba las formas de sus lienzos del borde del bastidor. Edwards comentó que para los murales de la capilla «la preocupación [de Rothko] consistía en hacerme llegar al borde de la exasperación, porque yo subía y bajaba constantemente por la escalera ajustando el alto o el ancho del fondo negro 6 o 3 mm. Empecé a preguntarme qué diferencia podría suponer esto en una pintura de unos 3,6 × 4,5 metros».[22] El *propio* espacio que separaba los contornos negros de los bordes del lienzo atormentaba al artista de forma obsesiva, y se puede tener la tentación de pensar que Rothko lo concibió como *la* «puerta de entrada» a la pintura. «¿Estaba el color negro demasiado limitado? —escribió Edwards—. Al fin y al cabo, el espacio debe convertirse en algo a lo que se pueda acceder. Las pinturas son puertas de entrada a lo desconocido.»[23] En este último encargo, Rothko trabajó en paz, rodeado de sus asistentes Roy Edwards y Ray Kelly, con el apoyo de su fiel amigo Herbert Ferber (de quien tomó prestados libros sobre arquitectura florentina) y aliviado por el respeto que sus mecenas le demostraban, como si fuese Piero della Francesca, artista, matemático y geómetra apoyado por la familia Bacci en Arezzo para realizar frescos sobre la Leyenda de la Vera Cruz en la basílica de San Francisco.

Al finalizar su labor en la capilla de Houston, Rothko continuó negociando con Norman Reid en Londres el contrato que sellaría el traslado de sus murales Seagram a la Tate Gallery. En ese tiempo trabajaba todo el día en su estudio del número 157 de la calle Sesenta y nueve Este y por la noche volvía a reunirse con su familia en el número 118 de la misma calle. En la primavera de 1968, después de un día normal (trabajo en el estudio, comida con un amigo, tarde de juegos con su hijo Christopher, que pronto cumpliría los cinco años, y cena familiar), Rothko sintió un dolor agudo en el centro de la espalda y fue llevado con urgencia al hospital de Nueva York, donde se le diagnosticó un «aneurisma disecante de la aorta» y siguió en observación por hipertensión y arterioesclerosis. Cuando recibió el alta del hospital tres semanas más tarde, en buena forma física, sus cardiólogos le prescribieron un tratamiento médico para disminuir su tensión y mejorar su estado general. Pero añadieron que para evitar una recaída era fundamental seguir una dieta saludable, y que Rothko debía limitar de forma drástica el consumo de alcohol y tabaco.

Los últimos dos años de vida del pintor, de mayo de 1968 a febrero de 1970, estuvieron marcados por su enfermedad cardíaca. En lo profesional, aún consiguió producir arte, incluidos algunos dibujos sobre papel en verano de 1968 en Provincetown y la serie de pinturas «Black on Grey» en 1969. No obstante, en aquel periodo Rothko se dedicó principalmente a gestionar sus obras, de las cuales nunca antes había elaborado un inventario. En esos momentos disponía de unos ochocientos lienzos que había realizado en las dos décadas anteriores y que había guardado en almacenes desperdigados por toda la ciudad. El Rothko de estos años difería marcadamente del de la década de 1950. Era un hombre debilitado con una capacidad mermada para el trabajo y que cada vez era más depresivo y dependiente. Incapaz de cumplir con las órdenes de sus doctores para controlar su vida, se encontró en una espiral descendente, en lucha contra el abuso de alcohol y de drogas, y la depresión. El 1 de enero de 1969, tras un aumento de la tensión entre él y su esposa, Rothko decidió distanciarse de su familia y trasladarse a su estudio, lo que le hizo aún más vulnerable a las depredaciones de quienes, en su entorno, no tenían en mente los mejores intereses del pintor. Además, el artista, cada vez menos productivo pero más cortejado, se convirtió en administrador de su propio patrimonio, adoptando en contra de lo habitual el papel de gestor de sus actividades económicas, que nunca

había comprendido bien.

Dore Ashton, que le visitó en febrero de 1969, un año antes de su fallecimiento, relató que Rothko «llevaba zapatillas de andar por casa y arrastraba los pies, con una vaguedad en los andares que atribuí a la bebida. [...] Su rostro, entonces delgado, estaba profundamente perturbado, y los ojos, tristes. Deambulaba. Estaba intranquilo (siempre lo fue, pero entonces estaba exaltado). Cogía un cigarrillo una y otra vez e intentaba encender el extremo equivocado. [...] Decía que era un pintor renacentista y que no tenía nada que ver con la pintura de su tiempo. [...] Aún me parecía un hombre muy a la defensiva».[24] En torno a este Rothko en declive se formaron varios círculos en danza a su alrededor. Uno de ellos era de doctores —el internista Albert Grokest, los cardiólogos Irving Wright y Allen Mead, y el psiquiatra Nathan Kline—, ninguno de los cuales se ponía de acuerdo en cuanto a los tratamientos adecuados, ya que unos recetaban antidepresivos mientras que otros advertían al paciente sobre las contraindicaciones de tomar dichos medicamentos. Estas discusiones ocasionaban a veces intervenciones manipuladoras externas por parte de los galeristas.

También danzaban a su alrededor los integrantes del mundo del arte. Tras sus exposiciones en museos destacados, y gracias a los esfuerzos de Sidney Janis, la obra de Rothko estaba cada vez más buscada y era objeto de gran atención. Los directores y conservadores de los museos de todo el mundo (Franz Meyer y Ernst Beyeler de Basilea, sir Norman Reid de Londres, William Rubin del MoMA, Henry Geldzahler del Metropolitan, Thomas Messer del Guggenheim) le hacían múltiples propuestas: una sala Rothko en el MoMA, una sala Rothko en la Tate Gallery, ventas potenciales y exposiciones en las instituciones más prestigiosas. Sus amigos galeristas pasados y presentes (Betty Parsons, Grace Borgenicht, Katharine Kuh y Arnie Glimcher) le visitaban constantemente y hablaban con él sobre su obra como en los viejos tiempos o le proponían nuevas ventas. Entre los visitantes se incluían también historiadores del arte como Robert Goldwater, un profesor universitario de Nueva York con el que Rothko se comprometió a escribir un libro sobre su obra dedicándole dos horas al día.

También bailaba en torno a él un círculo de amigos artistas, incluidos sus compañeros pintores Robert Motherwell, Jack Tworkov y Jim Brooks, el escritor Bernard Malamud y el compositor Morton Feldman. En un círculo aún más

cercano se encontraban sus amistades con Rita Reinhardt y sus asistentes, tanto los anteriores (Dan Rice y Ray Kelly) como los nuevos (Jonathan Ahearn y Oliver Steindecker). De todos sus últimos logros, el que más le conmovió fue tal vez el doctorado honorífico que recibió de la Universidad de Yale el 9 de junio de 1969, tal como sugiere su discurso de aceptación. En este se tomó la libertad de idealizar sus primeros años como artista con el tema de «la edad dorada», que ya era uno de sus argumentos favoritos en 1940 cuando escribió *La realidad del artista.* «Cuando era joven —declaró—, el arte era algo solitario: no había galerías, ni coleccionistas, ni críticos ni dinero. Sin embargo era una edad de oro, ya que entonces no teníamos nada que perder y sí una visión que alcanzar. En la actualidad no es exactamente lo mismo.» ¿Como no destacar en su descripción la nostalgia magnificada y la idealización de un periodo que tres décadas antes había criticado y odiado con tanto ardor?

Al final de 1969, Mark Rothko aún pudo acudir en persona a las salas Rothko de dos prestigiosas exposiciones: *The New American Painting and Sculpture: The First Generation*, que se inauguró el 18 de junio en el MoMA (que disfrutó), y *New York Painting and Sculpture: 1940-1970*, abierta el 16 de octubre en el Metropolitan Museum of Art (que le enfureció). Este despliegue de entusiasmo sobre su obra prosiguió tras su muerte con la inauguración de la sala Rothko en la Tate Gallery en marzo de 1970 y la de la Capilla Rothko en Houston en febrero de 1971. Pese a estos honores, el debilitado artista se encontraba en el centro de la más insidiosa de las danzas, la de los hombres de la galería Marlborough, con quienes había firmado un contrato unos años antes al abandonar a Sidney Janis. Se ha escrito mucho sobre este episodio, una de las relaciones más oscuras entre marchante y artista.[25] No se resolvió hasta doce años más tarde, con una condena rotunda de la conducta de Marlborough. Durante los últimos dos años de la vida de Rothko, Bernard Reis, Frank Lloyd, David McKinney y otras personas de Marlborough se aprovecharon de la vulnerabilidad del artista acosándole para que les vendiera muchas de sus pinturas en circunstancias sospechosas. Con mezquindad, también le asesoraron sobre su testamento y su fundación con la desvergonzada intención de defraudar a sus herederos y, de manera simultánea, marginando concienzudamente a personas como Bill Rubin y Robert Goldwater, que podrían haber descubierto sus intenciones y desbaratar sus planes.

El 25 de febrero de 1970, a las nueve de la mañana, el asistente de Rothko Oliver Steindecker lo encontró muerto en su estudio, y la doctora Judith Lehotay, la patóloga que realizó la autopsia, certificó que había sido un suicidio. Seis meses más tarde, Mell Rothko murió de un ataque al corazón a los cuarenta y ocho años. El año siguiente, Kate y Christopher presentaron una demanda contra la galería de su padre que se convirtió en uno de los juicios más apasionantes de los años posteriores.

Fue de nuevo Robert Motherwell quien aportó las observaciones más personales sobre los últimos meses de vida de Mark Rothko. En su estudio del número 157 de la calle Sesenta y nueve Este, la rutina cotidiana del artista se volvió simple y austera, en ocasiones incluso precaria, y rememoró la situación una vez descrita por Abraham Heschel: «Un judío podría ser un pobre de puertas afuera, pero en su interior se sentía como un príncipe, un pariente del Rey de Reyes».[26] Con su trabajo en la capilla, ¿sintió Rothko que estaba llevando a cabo debidamente su último *mitzvah*? Hacia finales de 1969, Rothko celebró una gran fiesta en su estudio que escenificó como una obra en la que él era el director además del protagonista.

La Capilla Rothko, en Houston, Texas. (Fotografía de Sofia van der Dys. © 2008, de la fotógrafa Sofia van der Dys.)

Según Robert Motherwell, que se encontraba entre los invitados, actuó como un rey «que decidía el favor de sus cortesanos si estos se quedaban o se ausentaban de la corte». Había colgado sus últimas pinturas de la serie «Black on Grey» en un círculo y, durante las cuatro horas que duró el acontecimiento, no abandonó el centro de este círculo imaginario, como si este portara algún poder totémico del que derivase el suyo propio. «Y en ese sentido toda la fiesta —afirmó Motherwell— no fue en absoluto una fiesta, sino una recepción primaria en la que su magia le protegía de todos los terrores de la humanidad desatada. Y para mí esa [...] era la esencia de toda su vida aparte de su creatividad[,] aquel [lado] totémico. Con él, aquellas finas capas de color eran literalmente sus estandartes, sus escudos, sus fórmulas mágicas contra los terrores del mundo. Y por eso podía ser tan implacable protegiéndolo: porque de algún modo, si no lo protegiese estaría muerto.»[27]

EPÍLOGO

> Cuando era pequeña, mi padre venía a sentarse conmigo para que miráramos juntos un mapa. Me mostraba este territorio [entre Letonia, Lituania y Polonia] y me decía: «Ahora no puedes verlo porque han cambiado las fronteras y son completamente distintas de las que había en mi época. Pero ahí es donde yo nací».
>
> KATE ROTHKO PRIZEL

Daugavpils (Letonia), miércoles 24 de abril de 2013, doce del mediodía. Con las palabras antes citadas, la hija de Mark Rothko daba inicio a la ceremonia de inauguración del Marka Rothko Mākslas Centrs (Centro de Arte Mark Rothko) en la ciudad natal del artista, un lugar que ha cambiado varias veces de nombre a lo largo de la historia. En septiembre de 1903, cuando vino al mundo Rothko en la Zona de Residencia —área del antiguo Imperio ruso en la que estaban obligados a vivir los judíos—, era Dvinsk. En 1920, la ciudad pasó a manos de la nueva República de Letonia y recibió entonces del nombre de Daugavpils (en letón, «fortaleza sobre el río Daugava»). Con una población que supera los cien mil habitantes y enclavada en la frontera de Lituania, Bielorrusia y Rusia, la segunda ciudad de Letonia parece hoy en día bastante tranquila, olvidada de los circuitos culturales europeos convencionales. Para llegar a ella es preciso recorrer los trescientos kilómetros que la separan de Riga, la capital del país, dejando por el camino un sinnúmero de nidos de cigüeña, casas de madera de variados colores y bosques de abedules que parecen no tener fin. Aquel luminoso día de primavera, la luz septentrional se reflejaba en los ríos y lagos de los alrededores, deslumbrando a la viajera con su insoportable pureza. Tras dos años de trabajo y seis millones de euros presupuestados, este antiguo almacén de municiones de 5.000 metros cuadrados y color pajizo que fue construido en 1833

durante el reinado del zar Nicolás I, se ha convertido en museo gracias a la clarividencia y la perspicacia de su conservadora, Farida Zaletilo. En los actos conmemorativos, representantes institucionales de todo el país —locales y nacionales, políticos y religiosos— se esforzaron en celebrar el acontecimiento con mucha pompa.

La «comunidad Rothko» (menos algunos de sus miembros) se ha desplazado a Daugavpils desde todos los rincones del mundo para asistir a la inauguración. Al acercarnos a aquella heterogénea reunión oímos hablar en hebreo, yidis, polaco, inglés, ruso, letón, alemán y francés. Kate Rothko Prizel y Christopher Rothko, los hijos del artista, se han desplazado desde Nueva York, al igual que el marido de Kate, el historiador Ilya Prizel, y Marion Kahan, admnistradora de las Rothko Family Collections. De Suiza ha venido Oliver Wick, el responsable de las impresionantes exposiciones de Rothko en la Fundación Beyeler, cerca de Basilea, y el Palazzo delle Esposizioni de Roma; de Varsovia, Agnieszka Morawińska, la directora del Museo Nacional de Polonia, quien ha estado preparando una exposición de pinturas y dibujos enviados por la National Gallery of Art de Washington, D. C.; de París, Isy Morgensztern, guionista y director de un hermoso documental titulado *Rothko: An Abstract Humanist* (2003); de Riga, Karina Pētersone, exministra de Cultura y directora del Instituto Letón, y Ojars Sparitis, presidente de la Academia de Ciencias; y, por último, todos los miembros de la embajada francesa, entre los cuales se encontraban el propio embajador, Christophe Visconti, y su agregado cultural, Denis Duclos. El equipo francés contaba en sus filas con Bruno Chauffert-Yvart, un arquitecto de Monumentos históricos —organismo estatal encargado de la conservación del patrimonio histórico francés— que había viajado a Riga para impartir una conferencia. Mientras paseábamos juntos por el recinto me mostró las «columnas de estuco del antiguo arsenal, coronadas por lunetas y bóvedas acanaladas», la fortaleza de ladrillo a su lado y el foso que la rodea. Al igual que San Petersburgo, el complejo, según me explicó, fue construido por los rusos después de las guerras napoleónicas conforme a los principios de la arquitectura militar establecidos primero por Vauban y, un siglo después, por Ledoux.

En la conferencia de prensa, Inna Steinbuka, representante de Letonia en la Unión Europea, puso el foco en la participación de la Comisión Europea, que ha aportado dos tercios del presupuesto total del proyecto. «Muchos consideraban

innecesario fundar un centro como este en Letonia —admitió—. Sin embargo, yo creo que este centro atraerá a turistas e inversores y fomentará el desarrollo de muchas infraestructuras.» A continuación intervino Helēna Demakova, exministra de Cultura, quien declaró que, con la apertura del Centro Mark Rothko, «el regreso de Mark Rothko [a Daugavpils] constituye a la vez el regreso de parte de la cultura judía de Europa del Este. [...] Los judíos eran, en términos generales, un pueblo culto [...]; pero su cultura ha desaparecido. [...] Cuando siendo niño Rothko, emigró a Estados Unidos en 1913 [a la edad de diez años] nadie podía prever que esta cultura sería completamente destruida. ¿Cómo se le iba a ocurrir a nadie que a partir de 1940 el pequeño vástago de un farmacéutico de Daugavpils no podría estudiar el Talmud en un *jéder* tal y como había hecho Marcus Rothkovich?». Demakova destacó igualmente la falta de conexión entre el espacio artístico de Letonia y su conocimiento del arte nacional, pues hasta la fecha «no se ha publicado ni un solo estudio monográfico sobre la historia del arte moderno occidental en el siglo XX». A esta observación respondió Eduards Klavins, profesor de historia del arte, quien puntualizó: «Debemos tener en cuenta la dramática historia que ha vivido el país, con sus condicionamientos políticos, a lo largo del siglo XX [...] y que destruyó el contexto en que podía desarrollarse el arte de Rothko en Letonia». La responsabilidad, en su opinión, recae directamente en el gobierno comunista, que «con sus normas totalitarias impulsó el aislamiento del arte letón. A medida que el comunismo se fue debilitando y que los artistas letones trataban de liberarse del realismo socialista impuesto desde el poder, se empezó a gestar un proceso distinto [en el que Rothko volvió a estar presente en la conciencia de la gente], aunque el arte abstracto seguía siendo algo impensable». Y concluyó: «El nombre de Rothko no volvió a la mente de los artistas letones hasta la última década del siglo XX. Volvió entonces a ser conocido, sus obras volvieron a ser conocidas, y él se convirtió en una especie de paradigma. Por eso podría decirse que hoy Mark Rothko ha vuelto a Letonia».

Como puede observarse, aquella batalla dialéctica dejaba traslucir conflictos internos mucho más profundos. Sin embargo, los hijos del artista volvieron a centrar el debate en la genealogía y la obra de su padre. Christopher, quince años menor que Kate, es un hombre equilibrado y metódico que guarda un parecido asombroso con su padre. «Hoy es un día muy emocionante para mí —declaró—.

Me recuerda a la primera vez que viajé a Letonia, en septiembre de 2003, para celebrar los cien años del nacimiento de mi padre. Antes, a Mark Rothko se le presentaba como un artista norteamericano nacido en Rusia, pero hoy en día su situación es más interesante y a la vez más compleja. Pues bien, aquel viaje me permitió conocer un país que hasta entonces era para mí legendario, y todo se hizo más concreto.» Kate, por su parte, habló del impacto que provocó en ella aquel viaje de 2003. «La primera vez que nos desplazamos hasta Daugavpils lo hicimos en autobús y, para mi sorpresa, a la llegada nos recibió un coro de niños. Luego nos ofrecieron pan y sal, que es lo mismo que se ofrecía a los visitantes en la aldea ucraniana donde mi marido pasaba las vacaciones de verano en su infancia. Además, en Daugavpils se mezclaban tantas culturas que enseguida me sentí como en casa y por eso pensé que sería el lugar perfecto para escenificar el regreso de mi padre a su país.» Y luego Christopher pasó revista a sus proyectos: «Ahora me ocupo de los archivos de mi padre y de las próximas exposiciones: una tendrá lugar en Varsovia y la otra en La Haya. Además he colaborado estrechamente con Oliver Wick, tanto en la Fundación Beyeler como en Roma, algo que tenía mucho sentido, pues mi padre sentía pasión por el Renacimiento italiano; y en 2006 me dediqué a organizar la exposición antológica, aunque centrada en ciertos años, que la Tate Gallery organizó en Londres. El público está cada vez más interesado en las obras de mi padre y de ahí que las nuevas exposiciones se centren en periodos concretos de su vida o en su pasión por la filosofía, la literatura o por la cultura en general. Aunque desde luego lo mejor de todo es que el Centro Mark Rothko de Daugavpils se convertirá dentro de poco en un nuevo centro de información sobre mi padre».

Que Kate y Christopher se hubieran desplazado desde Nueva York aquel luminoso día de primavera de 2013 para ceder seis de las mejores pinturas de su colección personal al centro que llevaba el nombre de su padre en su propia ciudad natal, era algo muy significativo. Aquella zona fue una de las más castigadas por las atrocidades del *Einsatzgruppe A*,[1] el escuadrón de la muerte dirigido por el *Brigadeführer* de las SS Walter Stahlecker, que entre julio y noviembre de 1941, en apenas unos días, prácticamente aniquiló a todos los judíos de la localidad en el curso de la infausta masacre de Rumbula.[2] En el largo camino desde Riga hasta Daugavpils se pasa por el «silente» bosque de Rumbula. Impactados por la pérdida de la cultura judía en esta zona, Kate y

Christopher decidieron hace diez años financiar ellos mismos la restauración de la sinagoga de Daugavpils, la última que quedaba en pie en una ciudad que había llegado a tener cincuenta. Su iniciativa puede considerarse como una especie de *mitzvah*[3] para con los ciudadanos de Letonia, sentando así las bases, en los albores del siglo XXI, de una nueva forma de intercambio con la tierra donde nació su padre.

Durante mis dos años de investigación me vi inmersa en un complejo puzle cuyas piezas he tratado de encajar a lo largo de estas páginas. Entre otras cosas he situado la trayectoria del pintor en el contexto histórico de los pogromos rusos de comienzos del siglo XX y del capitalismo floreciente en el Estados Unidos de la segunda posguerra mundial, y he relacionado tales circunstancias vitales con el mundo del arte, con los muchos encuentros, relaciones y desplazamientos que influyeron en las elecciones estéticas de Rothko, en sus innovaciones técnicas y en la misma producción de su obra en el marco de un espacio geopolítico en perpetuo cambio. Sin embargo, hubo algo en aquella inauguración que me impactó sobremanera, como si una «Internacional Rothko» reclamara para sí algunas de las ideas de *La realidad del artista*, el libro que Rothko escribió en 1940. El pintor manifiesta en dicho libro su necesidad de buscar la unidad a través del arte, que para él es el único camino que tenemos para superar la historia; y esa búsqueda, por cierto, coincide con uno de los principios básicos del judaísmo, el *tikún olam*, es decir, la «reparación del mundo». ¿No es precisamente la iniciativa de Kate y Christopher algo del mismo tipo? Y más allá de las búsquedas y evoluciones personales de su padre, ¿no habían logrado ellos completar su proyecto?

En definitiva, ¿cómo no iba uno a alegrarse del extraordinario impulso que estaba cobrando la obra de Mark Rothko, después de todo lo que había sucedido tras el suicidio del artista en febrero de 1970? Kate, estudiante de medicina en la Universidad John Hopkins, tenía entonces diecinueve años y Christopher, seis. Tras la muerte de su padre, el marchante Frank Lloyd, director de la galería Marlborough, «obtuvo» en condiciones nada claras un total de 798 obras del artista. Los hijos entablaron al año siguiente un proceso judicial que puso tan en evidencia las presiones económicas e institucionales a que estaba sometido el mundo del arte, que, durante algún tiempo, crearon una profunda desconfianza hacia los marchantes de arte entre los ciudadanos norteamericanos. El 8 de

marzo de 1975, el juez del Tribunal de Sucesiones del condado de Nueva York, Millard L. Midonick, dictaminó que Bernard Reis (quien no solo era el albacea de Mark Rothko, sino también director de la Fundación Rothko mientras trabajaba para la galería Marlborough) había incurrido en un conflicto de intereses y por tal motivo lo condenó a pagar una multa de 9.250.000 dólares[4] en concepto de daños y perjuicios al legado del artista, además de obligar a reestructurar [el cuadro directivo] de la Fundación Rothko. En cuanto a Frank Lloyd, director de la galería Marlborough, el juez dictaminó que había sido cómplice de Reis. Dos años después, la sentencia quedó ratificada por el Tribunal de Apelaciones del estado de Nueva York, que consideró la conducta de Reis y Lloyd como algo «manifiestamente erróneo e incluso escandaloso». El 6 de enero de 1983, este tribunal condenó a Lloyd (para entonces Reis ya había fallecido) a proporcionar fondos para becas de investigación y para la organización de conferencias y exposiciones sobre Rothko, en lugar de la condena prevista de cuatro años de prisión provisional.[5] A raíz de dicha sentencia, Kate decidió que en adelante sería la Pace Gallery quien representara a su padre. En cualquier caso, dicha sentencia puso punto final a un proceso judicial que se había prolongado durante más de doce años. Y a partir de entonces, la Fundación Rothko puso todo su empeño en conservar y catalogar las obras del artista antes de donarlas a varios museos, principalmente a la National Gallery de Washington, D. C.

En el siglo XXI, el precio de las obras de Rothko se disparó hasta límites increíbles en las casas de subastas, superando con creces el alcanzado por artistas coetáneos suyos como Pollock, De Kooning, Newman y Still, con cifras apabullantes que rondaban los ochenta millones de dólares. En 2011, Mark Rothko fue el protagonista de *Red*, una exitosa obra de teatro de John Logan que obtuvo seis premios Tony. Dos años después, la exposición *Mark Rothko: The Decisive Decade, 1940-1950* permitió al público en general poner en valor la carrera de un artista que se había desarrollado como investigador, como intelectual, como educador y, en definitiva, como un auténtico pionero. En noviembre de 2014 se volvió a colgar en su lugar original los Murales de Harvard una vez que se hubo corregido la distorsión de sus colores gracias a una nueva técnica concebida por el MIT y la Universidad de Harvard.

Sin embargo, fue en mi última visita a Washington cuando comprendí en

toda su extensión los efectos dinámicos que el arte de Rothko todavía provocaba. En la Phillips Collection, Dorothy Kosinski y Klaus Ottmann habían conservado escrupulosamente la sala de Rothko tal y como la montó en su momento Duncan Phillips: es decir, una estancia cuadrada de paredes de color blanco crudo de las que cuelgan cuatro pinturas, todas muy abajo e iluminadas de manera tenue, y en la que se ha conservado también el viejo y desgastado banco de madera que Rothko quiso poner allí. Es más, en los últimos tiempos Ottmann había encargado al artista alemán Wolfgang Laib una *Wax Room* para que hiciese de contrapunto a la sala de Rothko y al mismo tiempo constituyese un espacio de meditación alternativo en la institución que él dirige. Por su parte, Harry Cooper, el conservador de arte moderno de la National Gallery, se ha ocupado en los últimos años de la itinerancia de las exposiciones de Rothko por Estados Unidos y Asia en el periodo en que el museo estaba remodelando sus salas, y ello permitió que el artista llegara a ser conocido por más espectadores.

Por esa misma época, yo me desplacé hasta Holanda para asistir a la inauguración de una muestra excepcional sobre Mark Rothko organizada por el Gemeentemuseum en La Haya, que no solo tuvo una extraordinaria acogida por parte del público, sino que además dio lugar a un bellísimo y conmovedor documental titulado *El silencio de Rothko*.[6] Inspirándose en la fascinación que Rothko sentía por Fra Angélico, el comisario de la exposición, Franz Kaiser, mostraba algunas de las obras solas en una sala, lo cual provocaba un impacto fascinante en el público.

Así es como aquel cálido día de primavera de abril de 2013, el Centro Mark Rothko de Daugavpils pasó a ser —después de la Tate Gallery de Londres, la National Gallery de Washington y la Capilla Rothko de Houston— el cuarto espacio del mundo que acogía una significativa colección permanente de obras ejecutadas por el pintor. De esa manera, la trayectoria de Mark Rothko había vuelto a su punto de partida; pero además nos revelaba hasta qué punto aquel niño emigrante había sido también un verdadero agente transformador, un mediador que, traspasando los límites, logró tender puentes entre los muchos territorios culturales en donde vivió, y que se arriesgó hasta el final de sus días, cuando trató de imponer su idea del *arte como experiencia* mediante la luz de la capilla, su última y postrera obsesión.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

Abécassis, Armand, *La Pensée juive*, vol. I: *Du désert au désir*, París, Le Livre de poche, 1987; vol. II: *De l'état politique à l'éclat prophétique*, París, Librairie générale française, 1987.

Agamben, Giorgio, *Idée de la prose*, trad. francesa de G. Macé, París, Christian Bourgois, 1988 (ed. orig.: *Idea della prosa*, Macerata, Cuaderni Quodlibet, 2002; ed. cast.: *Idea de la prosa*, trad. de Laura Silvani, Barcelona, Edicions 62, 1989).

Allen, Donald (comp.), *The Collected Poems of Frank O'Hara*, Berkeley, University of California Press, 1995.

Altshuler, Bruce, «Downtown, Ninth Street Show, New York, May 21-June 10, 1951», en *The Avant-Garde in Exhibition, New Art in the 20th Century*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1994.

Anfam, David, *Mark Rothko: The Works on Canvas*, catálogo razonado, New Haven (CT), Yale University Press, 1998.

Antonio, Emile de y Tuchman, Mitch, *Painters Painting, A Candid History of the Modern Art Scene 1940-1970*, Nueva York, Abbeville Press, 1984.

Appadurai, Arjun y Beckenridge, Carol A., «Museums Are Good to Think: Heritage on View in India», en Ivan Karp, Christine Mullen Kreamer y Steven D. Lavine (comps.), *Museums and Communities: The Politics of Public Culture*, Washington, D. C., Smithsonian Institution Press, 1991.

Arasse, Daniel, «La solitude de Mark Rothko», en *Anachroniques*, París, Gallimard, 2006.

Ashton, Dore, *About Rothko*, Oxford, Oxford University Press, 1983.

—, *The School of New York: A Cultural Reckoning*, Nueva York, Penguin, 1972 (trad. cast.: *La Escuela de Nueva York*, Madrid, Cátedra, 1988).

Auswaks, Daniel, «Le beau et le vrai», en *Tradition et modernité dans la pensée juive*, París, Festival international de la culture juive, 1983.

Baal-Teshuva, Jacob, *Pictures as Drama*, Colonia, Taschen Books, 2003 (trad. cast.: *Mark Rothko: 1903-1970: cuadros como dramas*, Colonia, Taschen, 2003).

Baigell, Matthew, *Artist and Identity in Twentieth Century America*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

—, *Jewish Artists in New York: The Holocaust Years*, New Brunswick (NJ), Rutgers University Press, 2002.

Barnes, Susan J., *The Rothko Chapel: An Act of Faith*, A Rothko Chapel Book, Austin (TX), University of Texas Press, 1989.

Benjamin, Walter, «Sur le concept de l'histoire, IX», 1940, en *Œuvres choisies*, trad. francesa de M. de Gandillac, R. Rochlitz y P. Rusch, «Folio/essais», París, Gallimard, 2000 (trad. cast.: «Tesis de filosofía de la historia», en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1989).

Breslin, James E. B., *Mark Rothko: A Biography*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.

Castelli, Leo; Cordier, Daniel y Sonnabend, Ileana, «Le rôle des galeries», entrevista de Alfred Pacquement, agosto de 1976, en *Paris-New York, 1908-1968*, París, Éditions Gallimard y Centre Georges-Pompidou, 1991.

Chave, Anna C., *Mark Rothko, Subjects in Abstraction*, New Haven (CT), Yale University Press, 1989.

Clark, Timothy J., *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*, New Haven (CT), Yale University Press, 1999.

Cohen-Solal, Annie, *Leo & His Circle: The Life of Leo Castelli*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 2010 (trad. cast.: *El galerista: Leo Castelli y su círculo*, Barcelona, Turner, 2011).

—, *Painting American: The Rise of American Artists, París 1867-New York 1948*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 2001.

—, «The Ultimate Challenge for Alfred H. Barr, Jr.: Transforming the Ecology of American Culture, 1924-1943», en Joan Marter (comp.), *Abstract Expressionism (The International Context)*, New Brunswick (NJ), Rutgers

University Press, 2007.

Coppet, Laura de y Jones, Alan, *The Art Dealers*, Nueva York, Cooper Square Press, 2002.

Crane, Diana, *The Transformation of the Avant-Garde: The New York Art World, 1940-1985*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.

Crow, Thomas, *The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent*, New Haven (CT), Yale University Press, 1996.

Crow, Thomas, and Philipps, Glenn (comps.), *Seeing Rothko*, con ensayos de David Antin, Dore Ashton, Thomas Crow, John Elderfield, Briony Fer, Charles Harrison, Miguel López-Remiro, Sarah Rich y Jeffrey Weiss, introducción de Glenn Phillips y bibliografía de los escritos de Rothko, Los Ángeles (CA), Getty Publications, 2005.

Davitt, Michael, *Within the Pale: The True Story of Antisemitic Persecutions in Russia*, Londres, Hearst and Blackett, 1903.

Dewey, John, *Art as Experience*, Nueva York, Penguin/A Perigee Book, 2005 (trad. cast.: *El arte como experiencia*, Barcelona, Paidós, 2008).

Dobzynski, Charles, *Anthologie de la poésie yiddish*, París, Le Miroir d'un peuple, París, Gallimard, 2000.

Esielonis, Karyn, «The History of Rothko's Harvard Murals», en Marjorie B. Cohn (comp.), *Mark Rothko's Harvard Murals*, Center for Conservation and Technical Studies, Cambridge (MA), Harvard University Art Museums, 1988.

Ford, Charles Henri (comp.), *Parade of the Avant-Garde, 1940-1947*, Nueva York, Thunder's Mouth Press, 1991.

Fried, Michael, *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago, University of Chicago Press, 1998.

Friedman, B. H., *Gertrude Vanderbilt Whitney: A Biography*, Nueva York, Doubleday, 1978.

Gay, Ruth, *Jews in America: A Short History*, Nueva York, Basic Books, 1965.

Glimcher, Marc (comp.), *The Art of Mark Rothko: Into an Unknown World*, Nueva York, Clarkson N. Potter, 1991.

Greenberg, Clement, *Collected Essays and Criticism*, vol. 1: *Perceptions and Judgments (1939-1944)*, ed. de John O'Brian, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1986.

—, *Collected Essays and Criticism,* vol. 2: *Arrogant Purpose (1945-1949),* ed. de John O'Brian, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1986.

—, *Collected Essays and Criticism,* vol. 3: *Affirmations and Refusals (1950-1956),* ed. de John O'Brian, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1993.

—, *Collected Essays and Criticism,* vol. 4: *Modernism with a Vengeance (1957-1969),* ed. de John O'Brian, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1993.

Guggenheim, Peggy, *Confessions of an Art Addict,* Londres, André Deutsch, 1960 (trad. cast.: *Confesiones de una adicta al arte,* Barcelona, Lumen, 2002).

—, *Out of This Century,* Nueva York, Dial Press, 1946.

Guilbaut, Serge, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War,* trad. de Arthur Goldhammer, Chicago, University of Chicago Press, 1983 (ed. orig.: *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno,* Valencia, Tirant lo Blanch, 2007).

Hansel, Georges, «Esthétique et idolâtrie», en *Tradition et modernité dans la pensée juive,* París, Festival international de la culture juive, 1983.

Harris, Neil, *The Artist in American Society,* Chicago, University of Chicago Press, 1970.

Helfenstein, Josef y Schipsi, Laureen (comps.), *Art and Activism: Projects of John and Dominique de Menil,* New Haven (CT), The Menil Collection, Yale University Press, 2010.

Hindry, Ann, *Claude Berri rencontre Leo Castelli,* París, Renn Productions, 1990.

Hiromoto, Nobuyuki, *Mark Rothko,* Tokio, Kodansha, 1993.

Hofstadter, Richard, *Anti-Intellectualism in American Life,* Nueva York, Alfred A. Knopf/Vintage Books, 1963.

Howe, Irving, *World of Our Fathers: The Journey of the East European Jews to America and the Life They Found and Made,* Nueva York, Simon & Schuster, 1976.

Hughes, Robert, *American Visions: The Epic History of Art in America,* Nueva York, Alfred A. Knopf, 1997 (trad. cast.: *Visiones de América: la historia épica del arte norteamericano,* Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2001).

Janis, Sidney, *Abstract and Surrealist Art in America*, Nueva York, Reynal & Hitchcock, 1944.

Karp, Ivan; Kreamer, Mullen y Lavine, Steven D. (comps.), *Museums and Communities: The Politics of Public Culture*, Washington, D. C., Smithsonian Institution Press, 1991.

Kedourie, Élie (dir.), *Le Monde du judaïsme, Histoire et civilisation du peuple juif*, trad. francesa de Fillon y M. Buysse, París, Thames & Hudson, 2003 (ed. orig.: 1979).

Kuh, Katharine, *My Love Affair with Modern Art*, Nueva York, Arcade Publishing, 2006.

Lacorne, Denis, *De la religion en Amérique: Essai d'histoire politique*, París, Gallimard, 2007.

Lambert, Phyllis, *Building Seagram*, New Haven (CT), Yale University Press, 2013.

Leuchtenburg, William E., *The FDR Years: On Roosevelt and His Legacy*, Nueva York, Columbia University Press, 1995.

Lévi-Strauss, Claude, *De près et de loin*, Odile Jacob, París, 1988 (trad. cast.: *De cerca y de lejos*, Madrid, Alianza, 1990).

—, *Le Regard éloigné*, París, Plon, 1983 (trad. cast.: *La mirada distante*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2015).

Logan, John, *Red*, Nueva York, Dramatists Play Service Inc., 2011.

Lowenstein, Steven, *The Jews of Oregon, 1850-1950*, Portland (OR), Jewish Historical Society of Oregon, 1987.

Mancusi-Ungaro, Carol, «Embracing the humility in the shadow of the artist», en Mark Leonard (comp.), *Personal Viewpoints: Thoughts about Painting Conservation*, Los Ángeles (CA), The Getty Conservation Institute, 2001.

Marienstras, Élise, *Les Mythes fondateurs de la nation américaine*, París, François Maspero, 1976.

Martel, Frédéric, *De la culture en Amérique*, París, Gallimard, 2006.

McDarrah, Fred W., *The Artist's World in Pictures*, Nueva York, Dutton, 1961.

Meltzer, Milton, *Taking Root: Jewish Immigrants in America*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1976.

Menil, Dominique de, *Builders and Humanists: The Renaissance Popes as Patrons of the Arts*, Houston (TX), Art Department, University of St.

Thomas, 1966.
Model, Suzanne W., «Work and Family: Blacks and Immigrants from South and East Europe», en Virginia Yans-McLaughlin (comp.), *Immigration Reconsidered: History, Sociology and Politics,* Nueva York, Oxford University Press, 1990.
Moulin, Raymonde, *L'Artiste, l'institution et le marché,* París, Flammarion, 1992.
Muhlmann, David, *Territoires de l'exil juif,* París, Desclée de Brouwer, 2012.
Myers, David D., *Resisting History, Historicism and Its Discontents in German-Jewish Thought,* Princeton (NJ), Princeton University Press, 2003.
Myers, Jerome, *Artist in Manhattan,* Nueva York, American Artists Group, 1940.
Naifeh, Steven y Smith, Gregory W., *Jackson Pollock: An American Saga,* Nueva York, Clarkson N. Potter, 1989 (trad. cast.: *Jackson Pollock: una saga americana,* Barcelona, Circe, 1991).
Nodelman, Sheldon, *The Rothko Chapel: Paintings, Origins, Structure, Meaning,* Austin (TX), University of Texas Press, 1997.
North, Percy, *Max Weber,* Santa Fe (NM), Gerald Peters Gallery, 2000.
O'Hara, Frank, *Art Chronicles, 1954-1966,* Nueva York, George Braziller, 1975.
O'Neill, John P. (comp.), *Barnett Newman, Selected Writings and Interviews,* Berkeley (CA), University of California Press, 1992.
—, *Clyfford Still,* Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1979.
Oren, Dan A., *Joining the Club: A History of Jews and Yale,* New Haven (CT), Yale University Press, 2000.
Pavia, Philip, *Club without Walls: Selections from the Journals of Philip Pavia,* Natalie Edgar (ed.), Nueva York, Midmarch Arts Press, 2007.
Polcari, Stephen, *Abstract Expressionism and the Modern Experience,* Cambridge (MA), Cambridge University Press, 1991.
Prandin, Ivo, «Peggy Guggenheim», *Profili veneziani del Novecento,* Venecia, Supernova, 1999.
Reitter, Paul, *On the Origins of Jewish Self-Hatred,* Princeton (NJ), Princeton University Press, 2012.
Ringel, Fred Julius, *America as Americans See It,* Nueva York, Harcourt, Brace and Company, 1932.

Robertson, Bryan, *'45-99. A Personal View of British Painting and Sculpture*, Cambridge, Kettle's Yard Gallery, 1999.

Rosenberg, Harold, *Discovering the Present: Three Decades in Art, Culture, & Politics*, Chicago, University of Chicago Press, 1973.

—, *La Tradition du nouveau*, trad. francesa de Marchand, Éditions de Minuit, París, 1998 (trad. cast.: *La tradición de lo nuevo*, Caracas, Monte Ávila, 1969).

Rosenblum, Robert, «The Surrealist Years, 1944-1946», en Mark Glimcher (comp.), *The Art of Mark Rothko: Into an Unknown World*, Nueva York, Clarkson N. Potter, 1991.

Roth, Joseph, *Le Poids de la grâce*, trad. francesa de P. Hofer-Bury, París, Calmann-Lévy, 1965 (ed. orig.: 1930; trad. cast.: *Job: historia de un hombre sencillo*, Barcelona, Acantilado, 2011).

Rothko, Mark, *The Artist's Reality: Philosophies on Art*, New Haven (CT), Yale University Press, 2004 (trad. cast.: *La realidad del artista*, Madrid, Síntesis, 2004).

—, *Writings on Art*, edición y notas de Miguel López-Remiro, Yale University Press, New Haven (CT), 2006 [trad. cast.: *Escritos sobre arte (1934-1969)*, Barcelona, Paidós, 2007].

Rubenfeld, Florence, *Clement Greenberg: A Life*, Nueva York, Scribner, 1997.

Rubenstein, Joshua, *Leon Trotsky: A Revolutionary's Life*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2011 (trad. cast.: *Leon Trotsky: una vida revolucionaria*, Barcelona, Península, 2014).

Rylands, Philip, «Peggy Guggenheim», en Luca M. Barbero, *Spazialismo, Arte Astratta, Venezia 1950-1960*, Vicenza, Il Cardo, 1996.

—, «Peggy Guggenheim and Art of This Century», en Siobhan M. Conaty (comp.), *Art of This Century: The Women*, Nueva York, The Stony Brook Foundation-Guggenheim Museum, 1997.

Sachs, Paul, *Tales of an Epoch* (no publicado), 1957-1958, en Paul J. Sachs Papers, *Tales of an Epoch*, carpeta 40, Cambridge (MA), Harvard Art Museums Archives, Harvard University Press.

Sandler, Irving, *A Sweeper-Up After Artists*, Londres, Thames and Hudson, 2003.

—, *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism*,

Nueva York, Harper and Row, 1976 (trad. cast.: *El triunfo de la pintura norteamericana: historia del expresionismo abstracto*, Madrid, Alianza, 1996).

Sandler, Irving y Newman, Amy, *Defining Modern Art: Selected Writings by Alfred H. Barr, Jr.*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1986 (trad. cast.: Alfred H. Jr. Barr, *La definición del arte moderno*, Madrid, Alianza, 1989).

Sartre, Jean-Paul, «La fin de la guerre», *Situations, II*, Gallimard, París, 1948.

—, *Un théâtre de situations*, selección y presentación de Michel Contat y Michel Rybalka, Idées, París, Gallimard, 1973.

Sawin, Martica, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, Cambridge y Londres, 1995.

Schapiro, Meyer, *Modern Art: 19th & 20th Centuries*, Nueva York, George Braziller, 1979 (trad. cast.: *El arte moderno*, Madrid, Alianza, 1993).

Seldes, Lee, *The Legacy of Mark Rothko*, Toronto, Holt, Rinehart and Winston of Canada, 1978.

Slezkine, Yuri, *The Jewish Century*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 2006.

Soussloff, Catherine M. (comp.), *Jewish Identity in Modern Art History*, Berkeley (CA), University of California Press, 1999.

Spender, Matthew, *From a High Place: A Life of Arshile Gorky*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1999.

Stanislawski, Michael, *For Whom Do I Toil? Judah Leib Gordon and the Crisis of Russian Jewry*, Nueva York, Oxford University Press, 1988.

Steinberg, Leo, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, Nueva York, Oxford University Press, 1972.

Stevens, Mark y Swan, Annalyn, *De Kooning: An American Master*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 2005.

Vishniac, Roman, *Polish Jews: A Pictorial Record*, introducción de Abraham J. Heschel, Nueva York, Schocken Books, 1987.

Wallock, Leonard y Ashton, Dore, *New York: Cultural Capital of the World, 1940-1965*, 1.ª ed., Nueva York, Rizzoli, 1988.

Weber, Max y Gruber, Carol Singer, *The Reminiscences of Max Weber*, Nueva York, Oral History Research Office, Columbia University, 1958.

Wendt, Ingrid y St. John, Primus (comps.), *From Here We Speak: An Anthology*

of Oregon Poetry, Corvallis (OR), Oregon State University Press, 1964.
Zborowski, Mark y Herzog, Elizabeth, *Life Is with People: The Culture of the Shtetl*, introducción de Margaret Mead, Nueva York, Schocken Books, 1962.

Catálogos de exposiciones

Por autor

Bartelik, Marek (comp.), *Mark Rothko: Paintings from the National Gallery of Art in Washington*, cat. exp., Varsovia, Museo Nacional de Varsovia, 2013. Textos de Harry Cooper, Lukasz Kiepuszewski, Catherine Dossin, Norman L. Kleeblatt, Alexander Nemerov, Christopher Rothko y Nicolas Grospierre.
Borchardt-Hume, Achim (comp.), *Rothko: The Late Series*, Londres, Tate Publishing, 2008. Textos de Briony Fer, David Anfam, Morgan Thomas y otros.
Castleman, Riva (comp.), *Art of the Forties*, con un ensayo de Guy Davenport, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1991.
Clearwater, Bonnie, *Mark Rothko: Works on Paper*, cat. exp. de la American Federation of Art y The Mark Rothko Foundation, Nueva York, Hudson Hills Press, 1984. Introducción de Dore Ashton.
Collins, Bradford R. (comp.), *Mark Rothko, The Decisive Decade, 1940-1950*, Nueva York, Columbia Museum of Art and Skira Rizzoli, 2012. Textos de David Anfam, Harry Cooper, Ruth Fine, Todd Herman y Christopher Rothko.
Compton, Mark (comp.), *The Seagram Mural Project*, cat. exp., Liverpool, Tate Gallery, 1959.
Geldzahler, Henry, *New York Painting and Sculpture: 1940-1970*, Nueva York, Dutton, 1969.
Grele, Sophie (comp.), *Rothko*, cat. exp., París, Musée d'art moderne de la ville de París, 14 de enero-18 de abril de 1999. Textos de Suzanne Pagé, Jean-Louis Andral y Jean-Michel Foray.
Hobbs, Robert C., «Mark Rothko», en *Abstract Expressionism: The Formative Years*, cat. exp., Herbert F. Johnson Museum of Art, Ithaca, Cornell

University, 1978.

Kleeblatt, Norman L. (comp.), *Action/Abstraction: Pollock, de Kooning, and American Art: 1940-1976,* cat. exp., The Jewish Museum, New Haven (CT), New York/Yale University Press, 2008. Textos de Debra Bricker Balken, Morris Dickstein, Douglas Dreispoon, Charlotte Eyerman, Mark Godfrey, Caroline A. Jones e Irving Sandler.

Newman, Barnett, «Foreword», en *American Modern Artists,* cat. exp., Riverside Museum, Nueva York, 17 de enero-27 de febrero de 1943.

Omer, Mordechai y Rothko, Christopher (comps.), *Mark Rothko,* Tel Aviv, Tel Aviv Museum of Art, 2007.

Robertson, Bryan, «Introduction», en *'45-99: A Personal View of British Painting and Sculpture,* cat. exp., Cambridge, Kettle's Yard Gallery, 1999.

Rose, Bernice, *Bonnard/Rothko: Colour and Light,* cat. exp., Nueva York, Pace Wildenstein, 2004.

Sandler, Irving, *Mark Rothko: Paintings, 1948-1969,* cat. exp., Nueva York, Pace Gallery, 1983.

S[chanker], L[ouis], *The Ten: Whitney Dissenters,* cat. exp., Nueva York, Mercury Galleries, 1938.

Selz, Peter, *Mark Rothko,* cat. exp., MoMA, 1961. Textos de Peter Selz y Robert Goldwater.

Soby, James Thrall, «Foreword», en *Artists in Exile,* cat. exp., Nueva York, Pierre Matisse Gallery, 3-29 de marzo de 1942.

Steinberg, Leo, «Introduction», en *The New York School: Second Generation. Paintings by Twenty-Three Artists,* cat. exp., Nueva York, Jewish Museum of the Jewish Theological Seminary of America, 10 de marzo-28 de abril de 1957, págs. 4-8.

Wick, Oliver (comp.), *Mark Rothko,* cat. exp., Roma, Palazzo delle Esposizioni, 6 de octubre de 2007-6 enero de 2008. Artículos de Michelangelo Antonioni, Gillo Dorfles y Christopher Rothko.

Por título

Black Paintings, cat. exp., Haus der Kunst, Múnich, 2006.

Clyfford Still, cat. exp., Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D. C., en colaboración con Yale University Press, New Haven (CT), 2001. Textos de David Anfam, Neal Benezra, Brooks Adams y James T. Demetrion.

In the Tower: Mark Rothko, folleto exp., National Gallery of Art, Washington, D. C., 2010. Texto de Harry Cooper.

La Rime et la raison, les collections Ménil (Houston, New York), cat. exp., Ministère de la culture-Réunion des Musées nationaux, París, 1984. Textos de Hubert Landais, Dominique de Menil, Walter Hopps, Bertrand Davezac y Jean-Yves Mock.

Mark Rothko, National Gallery of Art, Washington, D. C., 1998. Textos de Jeffrey Weiss, John Gage, Barbara Novak, Brian O'Doherty, Carol Mancusi-Ungaro, Jessica Stewart y Mark Rosenthal.

Mark Rothko, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv, 2007. Textos de Christopher Rothko, Ester Dotan, John Gage y otros.

Mark Rothko: Into an Unknown World 1949-1969, Garage Centre for Contemporary Culture, Moscú, 2010. Textos de Andrei Tolstoy e Irving Sandler.

Mark Rothko: 1903-1970, cat. exp., Tate Gallery, Londres, 1987. Textos de Bonnie Clearwater, Michael Compton, Dana Cranmer, Robert Goldwater, Robert Rosenblum, Irving Sandler y David Sylvester.

Mark Rothko: The 1958-9 Murals, Pace Gallery, Nueva York, 28 de octubre-25 de noviembre de 1978. Entrevista de Arne Glimcher con Dan Rice.

Mark Rothko: Uit De Collectie de National Gallery of Art, Washington, cat. exp., Gemeentemuseum den Haag, La Haya, 2014. Textos de Benno Tempel, Earl A. Powell, Franz-W. Kaiser, Harry Cooper y Joost Zwagerman.

Newman, Rothko, Still: Search for the Sublime, C&M Arts, Nueva York, 1994. Texto de Irving Sandler.

On the Sublime: Mark Rothko, Yves Klein, James Turrell, Guggenheim Publications, 2001. Textos de Tracey R. Bashkoff y otros.

Rothko/Giotto, cat. exp., Gemäldegalerie, Berlin/Himer Verlag, Múnich, 2009. Textos de Gerhard Wolf, Stefan Weppelmann, Karin Gludovatz, Regina Deckers, Katharina Christa Schüppel, Manuela de Giorgi y Pia Gottschaller.

Rothko/Sugimoto: Dark Paintings and Seascapes, Pace Gallery, Londres, 2012.

Texto de Richard Shiff.
Shaping a Generation: The Art and Artists of Betty Parsons, cat. exp., Heckscher Museum of Art, Huntington, Nueva York, 1999. Textos de Betty Parsons y Anne Cohen de Pietro.
The Eye of Duncan Phillips: From Renoir to Rothko, cat. exp., Yale University Press, New Haven, 1999.
The Intersubjectives, Kootz Gallery, Nueva York, 14 de septiembre-3 de octubre de 1949.
The Rothko Book, Tate Londres, 2007. Textos de Bonnie Clearwater y Mary Bustin.

Artículos de publicaciones académicas

Baigell, Matthew, «Clement Greenberg, Harold Rosenberg and Their Jewish Issues», *Prospects: An Annual of American Cultural Studies,* vol. 30, 2005, págs. 651-664.
Bystryn, Marcia, «Art Galleries as Gatekeepers: The Case of Abstract Impressionists», *Social Research: An International Quarterly,* vol. 45, n.º 2, verano de 1978.
Gibson, Ann y Polcari, Stephen (comps.), número especial: «New Myths for Old: Redefining abstract expressionism», *Art Journal,* vol. 47, n.º 3, otoño de 1988.
Menil, Dominique de, «The Rothko Chapel», *Art Journal* (College Art Association), vol. 30, n.º 3, primavera de 1971.
Pipes, Richard, «Catherine II and the Jews: The Origins of the Pale of Settlement», *Soviet Jewish Affairs,* vol. 5, n.º 2, 1975.
Promey, Sally M., «The “Return” of Religion in the Scholarship of American Art», *The Art Bulletin* (College Art Association), vol. 85, n.º 3, septiembre de 2003.
Robson Deirdre, «The Market for Abstract Expressionism: Time Lag between Critical and Commercial Acceptance», *Archives of American Art Journal,* vol. 25, n.º 3, 1985.
Rowland, Richard H., «Geographical Patterns of the Jewish Population in the

Pale of Settlement of Late Nineteenth Century Russia», *Jewish Social Studies*, vol. 48, n.os 3-4, Bloomington (IN), Indiana University Press, verano-otoño de 1986, págs. 207-234.
Schapiro, Meyer, «The Nature of Abstract Art», *Marxist Quarterly*, vol. 1, enero-marzo de 1937.

Artículos de diarios y revistas

Anónimo, *Evening Standard* (Londres), 11 de octubre de 1961.
Ashton, Dore, «Art: Lecture by Rothko, Painter Disassociates Himself from the "Abstract Expressionist" Movement», *New York Times*, 31 de octubre de 1958.
Barr, Alfred H., Jr., «Dutch Letter», *The Arts*, enero de 1928.
Bowness, Alan, «Shorter Notices—The 1958 Biennale», *Burlington Magazine*, vol. 100, n.º 669, diciembre de 1958.
—, *The Observer* (Londres), 15 de octubre de 1961.
Brooks, John, «Why Fight It? Profiles: Sidney Janis», *New Yorker*, 12 de noviembre de 1960.
Browne, Lewis, «The Jew is not a Slacker», *North American Review*, vol. 207, junio de 1918.
Canaday, John, «Is Less More, and When for Whom?», *New York Times*, 22 de enero de 1961.
Crehan, Hubert, «Rothko's Wall of Light: a Show of His New Work at Chicago», *Art Digest*, 1 de noviembre de 1954.
«Cubists Migrate: Thousands Mourn», *New York Sun*, 16 de marzo de 1913.
Devree, Howard, «Aims and Results: Extreme Abstraction in Color Reaches Dead End», *New York Times*, 17 de abril de 1955.
—, «Diverse Americans, Fifteen in Museum of Modern Art Show—New Work by Nordfeldt and Laurent», *New York Times*, 13 de abril de 1952.
—, «Diverse New Shows», *New York Times*, 9 de marzo de 1947.
—, «Diverse New Shows», *New York Times*, 3 de abril de 1949.
—, «In New Directions», *New York Times*, 8 de enero de 1950.
Dorfles, Gillo, «Marks and Gestures at the XXIX Biennale», *Aut-Aut*, n.º 47,

septiembre de 1958.
Fried, Michael, «New York Letter», *Art International,* 25 de mayo de 1963.
Friedman, B. H., «The Most Expensive Restaurant Ever Built», *Evergreen Review,* n.º 10, 1959.
Genauer, Emily, *Herald Tribune,* 17 de abril de 1955.
—, *Herald Tribune,* 21 de enero de 1961.
Glueck, Grace, «Art: Rothko as Surrealist in His Pre-Abstract Years», *New York Times*, 1 de mayo de 1981.
—, «The Man the Art World Loves to Hate», *New York Times,* 15 de junio de 1975.
Goldwater, Robert, «Reflections on the Rothko Exhibition», *Arts,* marzo de 1961.
Goodnough, Robert, «Two Postscripts», *Artforum,* septiembre de 1965.
Gottlieb, Adolph, *Nation,* 6 de diciembre de 1947.
—, «Jackson Pollock: an Artists Symposium, Part 1», *Art News,* abril de 1967.
Greenberg, Clement, «Decline of Cubism», *Partisan Review,* n.º 3, 1948.
—, «Review of the Exhibition "A Problem for Critics"», *Nation,* 9 de junio de 1945.
—, «Reviews of Exhibitions of Hedda Sterne and Adolph Gottlieb», *Nation,* 6 de diciembre de 1947.
—, «The New York Market for American Art», *Nation,* 11 de junio de 1949.
—, «The Present Prospects of American Painting and Sculpture», *Horizon,* octubre de 1947.
—, «The Situation at the Moment», *Partisan Review,* enero de 1948.
Heron, Patrick, «The Americans at the Tate Gallery», *Arts Magazine,* vol. 30, n.º 6, marzo de 1956.
Hess, Thomas B., «Seeing the Young New Yorkers», *Art News,* mayo de 1950.
—, «U.S. Painting: Some Recent Directions», *Art News,* diciembre de 1955.
Jewell, Edward Alden, *New York Times*, 17 de febrero de 1943.
—, «Academe Remains Academe», *New York Times*, 20 de mayo de 1945.
—, «Art: Diverse Shows», *New York Times*, 14 de enero de 1945.
—, «Art: Hither and Yon», *New York Times*, 29 de abril de 1946.
—, «Art: Some Moderns», *New York Times*, 10 de diciembre de 1944.
—, «Modern Artists to Open Annual», *New York Times*, 12 de septiembre de

1945.
«Jewish Massacre Denounced», *New York Times*, 28 de abril 1903.
Judd, Donald. «Mark Rothko», *Arts Magazine,* septiembre de 1963.
Kozloff, Max, «Mark Rothko's New Retrospective», *Art Journal,* vol. 20, n.º 3, primavera de 1961.
Kuh, Katharine, «Mark Rothko», *Art Institute of Chicago Quarterly,* vol. 48, n.º 4, 15 de noviembre de 1954.
Lamster, Mark, «A Personal Stamp on the Skyline», *New York Times,* 13 de abril de 2013.
Laverne, George, *Art Digest,* 1 de mayo de 1955.
Muschamp, Herbert, «Best Building; Opposites Attract», *New York Times,* 18 de abril de 1999.
Newton, Eric, *Manchester Guardian* (Manchester), 14 de octubre de 1961.
Ortega y Gasset, José, «In Search of Goethe from Within», *Partisan Review,* vol. XVI, agosto de 1949 (artículo original publicado con el título «Sobre el punto de vista en las artes», en *Obras completas,* tomo IV, Madrid, Taurus, 2005).
Polcari, Stephen, «Abstract Expressionism and the Modern Experience», Cambridge University Press, 1991.
—, «The Intellectual Roots of Abstract Expressionism: Mark Rothko», *Arts Magazine,* vol. 54, septiembre de 1979.
Preston, Stuart, «Chiefly Abstract», *New York Times,* 8 de abril de 1951.
—, «Reviews and Previews», *Art News,* marzo de 1958.
—, «Vanguard Advances: New Directions Taken in Recent Shows», *New York Times,* 2 de febrero de 1958.
Robertson, Bryan, «The Leading Impresario of the Renaissance of British Art», *Times* (Londres), 19 de noviembre de 2002.
—, «Mark Rothko», *Spectator,* 6 de marzo de 1970.
Rosenberg, Harold, «The American Action Painters», *Art News,* vol. 51, n.º 8, diciembre de 1952.
—, «Is There a Jewish Art?», *Commentary,* julio de 1966 (conferencia), The Jewish Museum, Nueva York.
Rosenblum, Robert, «The Abstract Sublime», *Art News,* febrero de 1961.
Rothkowitz, Marcus, «A Year's Perspective», *The Neighborhood,* publicación

oficial de la Neighborhood House, vol. 2, n.º 1, junio de 1920.
Rothkowitz, Markus, *Yale Saturday Evening Pest*, 17 de marzo de 1923.
«$4.5 Million Restaurant to Open Here», *New York Times*, 16 de julio de 1959.
Sandler, Irving, «The Club, How the Artists of the New York School Found Their First Audience—Themselves», *Artforum*, vol. 4, septiembre de 1965.
Seiberling, Dorothy, «Jackson Pollock: Is He the Greatest Living Painter in the United States?», *Life Magazine*, 8 de agosto de 1949.
Solman, Joseph, *Villager*, 3-9 de octubre de 2007.
Station, Elizabeth, «Life Embraces Art: A New Biography Chronicles the Remarkable Career of Peter Selz and His Contributions to Modern Art History», *Tableau*, 18 de octubre de 2012.
«The Ten Are Staging Their First Group Show», *New York Post*, 21 de diciembre de 1935.
Tomkins, Calvin, «The Benefactor», *New Yorker*, 8 de junio de 1998.
—, «Profiles: Forms Under Light», *New Yorker*, 23 de mayo de 1977.
«Willem de Kooning Remembers Mark Rothko: "His House Had Many Mansions"», *Art News*, enero de 1979.

Archivos

Archives of American Art, Smithsonian Institution: correspondencia de Mark Rothko, entrevistas con Philip Pavia (1965), Robert Motherwell (1971), Elaine de Kooning (1981), Jack Kufeld (1981), Dorothy C. Miller (1981), Sidney Janis (1981), Stanley Kunitz (1983), Ludwig Sander (1969), Joseph Solman (1981), Bernard Braddon y Sidney Paul Schectman (1981), Katharine Kuh (sin fecha), Ernest Briggs (1982) y Mark Rothko (1955).
Menil Archives, The Menil Collection, Houston, Texas: entrevista con Robert Motherwell (1980), manuscrito de Roy Edwards: *Mark Rothko, A Personal Reflection.*
National Gallery of Art, Washington, D. C.
Archivos del Museo Judío de Oregón, Neighborhood House Collection ORG 10.
Archivo de la Whitechapel Gallery: lista de las grabaciones de Rothko, *Interviews for Rothko in Britain.* Organizadas por Nayia Yiakoumaki,

comisaria, Archive Gallery. Incluye las siguientes entrevistas:

Paul Feiler, grabada el 15 de julio de 2011 en Kerris, Cornwall, donde Paul Feiler conoció a Mark Rothko en 1959. Duración: 9’ 44’’.

Sheila Lanyon, grabada el 15 de julio de 2011 en Newlyn, Cornwall; es la persona que recibió a Mark, Mell y Kate Rothko en St. Ives en agosto de 1959. Duración: 3’ 31’’.

John Hoyland, grabada el 22 de julio de 2011 en Londres. Visitó la exposición de Mark Rothko en 1961, antes de reunirse con el artista en Nueva York. Duración: 12’ 18’’.

Patrick Heron, entrevistado por Mel Gooding, Eagle’s Nest, 1996. Parte de las declaraciones de Patrick Heron proceden de la entrevista que concedió a «National Life Stories: Artists’ Lives» en 1996. Para más información sobre «Artists’ Lives» puede consultarse la página web <http://www.bl.uk/nls/artists>, así como el catálogo del archivo sonoro de la Biblioteca Británica, <http://cadensa.bl.uk>, referencia C466. The estate of Patrick Heron y National Life Stories en la Biblioteca Británica. Duration: 26’ 05’’.

Páginas web

<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-robert-motherwell-13286> (transcripción de entrevista, Archives of American Art)

<http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/briggs82.htm> (transcripción de entrevista, Archives of American Art)

<http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/Kufeld81.htm> (transcripción de entrevista, Archives of American Art)

<http://www.moma.org/docs/press_archives/1310/releases/MoMA_1949_0024_104-01_490401-22.pdf?2010>

<http://www.moma.org/docs/press_archives/1311/releases/MOMA_1949_0025_104-05_490405—23.pdf?2010>

<http://www.neiu.edu/~wbsieger/art201/201Read/201-Rothko.pdf> (texto de un programa radiofónico transmitido por la emisora neoyorquina WNYC, «The Portrait and the Modern Artist», *Art in New York*, director: H. Stix, 13 de

octubre de 1943)
<http://www.phillipscollection.org/research/american_art/miscellaneous /rothko-unit.htm>
<http://www.portlandart.net/archives/2009/06/rothkos_portland.htm> (artículo sin firma, «Rothko's Portland»)
<http://www.rothkochapel.org>
<http://www.tate.org.uk/whats-on/exhibition/rothko/room>
<http://www.tate.org.uk/whats-on/exhibition/rothko/room-guide/room-2-four-darks-red-1958>
<https://www.youtube.com/watch?v=ev8kgi6T_es> (vídeo de Kate Rothko, «About My Father, Mark», 2008)

AGRADECIMIENTOS

Este libro es la última parte de mi investigación sobre los artistas norteamericanos, que he dirigido desde la óptica de la historia social organizándola en forma de trilogía. En *Painting American: The Rise of American Artists, Paris 1867-New York 1948* preferí abarcar un amplio marco temporal y analizar desde una perspectiva multicultural la importancia de coleccionistas, críticos y directores de museos después de la Guerra de Secesión. Resultó que, con la aparición de las grandes ciudades, la formación de una nueva clase social y el viaje ritual de los pintores a París, los artistas de Estados Unidos vieron cómo su estatus social empezaba a mejorar, aunque fuera con lentitud. En *El galerista: Leo y su círculo* concentré mi estudio en los marchantes más emblemáticos de la segunda mitad del siglo XX. Analicé con detalle cómo supieron hacer valer a los artistas norteamericanos, tanto en su propio país como en el extranjero, así como las estrategias que para ello concibieron: crear una genealogía para el arte norteamericano, forjar nuevos vínculos entre el mercado y el museo, inventar nuevas estrategias de marketing, lanzar una red de galerías satélite por todo el mundo...

Pero ¿cómo podría haber llegado a investigar sobre Mark Rothko si David Rieff no me hubiera descubierto la colección Jewish Lives? Siguiendo el consejo de David, Georges y Valerie Borchardt, mis agentes en Nueva York, contactaron con Yale University Press para proponerles que yo me hiciese cargo de un proyecto sobre el artista Mark Rothko que sería la culminación natural de mis dos libros anteriores consagrados a los coleccionistas y los marchantes de arte. En Yale University Press, la confianza manifestada por Ileene Smith, la documentación que me facilitaron John Palmer y Erica Hanson y la extraordinaria labor editorial de Jeffrey Schier desempeñaron un papel decisivo,

mientras que Linda Kurz, Victoria Meyer y Anne Bihan aportaron al proyecto su entusiasmo y su competencia. Rothko era un artista que conocía bien desde mi época en la embajada francesa en Estados Unidos, periodo en el que pude ver obras suyas en colecciones privadas y públicas de todo el país y, sobre todo, en Houston, donde tuve el privilegio de reunirme a menudo con Dominique de Menil, quien me llevó a la Capilla Rothko y me explicó con sumo detalle sus ideas sobre el lugar.

Cuando inicié mi investigación fue Christophe de Menil, la hija mayor de John y Dominique, quien me facilitó el acceso a los archivos de la familia en Houston. Allí conté con la inestimable ayuda de Geraldine Aramanda, Michelle Ashton y Suna Umari (respectivamente, archivista de la colección Menil, directora de programas e historiadora de la Capilla Rothko), así como con la colaboración de Henry Mandell (director de proyectos en The Estate of Mark Rothko, en Nueva York) y Laili Nasr (de la National Gallery de Washington, D. C.). El contacto con la familia Rothko fue crucial para mi investigación: vaya aquí mi agradecimiento a todos ellos, incluida Debby Rabin, quien me envió desde Portland documentos y cartas de gran interés. Por último, Jean-Louis Andral —comisario de una memorable exposición organizada en 1999 en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris sobre la obra de Rothko— tuvo la gentileza de compartir conmigo sus conocimientos y de releer la versión francesa del libro.

Jean-Michel Bloch, Paul Gradvohl, Jacqueline Frydman y Marco Pacioni me ayudaron a conocer el contexto y las circunstancias de los años que Marcus Rotkovitz pasó en la escuela talmúdica de Dvinsk. Por su parte, Dick y Barbara Lane, así como Otto y Micheline Fried resolvieron mis dudas sobre cuestiones relativas a la cultura de Portland, Oregón, mientras que Anne LeVant Prahl, conservadora de las colecciones de arte del Museo Judío de Oregón, me envió algunos documentos fascinantes que yo no conocía. En lo que respecta a los años que Rothko pasó en la Universidad de Yale, Una Bergmane se encargó de buscarme antiguos artículos del *Yale Saturday Evening Pest.* En cuanto a la relación de Rothko con Gran Bretaña, James Mayor tuvo la sagacidad de ponerme sobre aviso sobre la St. Ives Society of Artists, además de compartir conmigo sus recuerdos sobre Bryan Robertson. En la Whitechapel Gallery, Nayia Yiakoumaki y Gary Haines me facilitaron el acceso a algunas cartas

fascinantes, así como a las entrevistas con «discípulos» británicos de Rothko. Finalmente, Nicholas Serota, director de la Tate Gallery, me sugirió que contactara con Suzanna Heron, que muy amablemente me permitió consultar sus archivos personales. En Letonia, las primeras personas que apoyaron el proyecto fueron los embajadores de Francia, Michel Foucher y Stéphane Visconti, así como el agregado cultural, Denis Duclos, y su equipo de Riga. En Daugavpils tuve la oportunidad de charlar largo y tendido con Farida Zaletilo, conservadora del Centro de Arte Mark Rothko, y de entrevistar a Iossif Rochko, presidente de la comunidad judía. Por último, en Riga pude introducirme en el complejo mundo de los judíos letones gracias a un encuentro mágico con diversas personalidades que acabaron convirtiéndose en amigos: Karina Pētersone, Inna Steinbucka y Maris Gaitlis, así como Leon Gondelman. En París, Michael Prazan completó la información que me habían proporcionado todos ellos.

El equipo de la editorial Actes Sud —formado por Françoise Nyssen, Jean-Paul Capitani, Anne-Sylvie Bameule, Marie-Amélie Le Roy, Aïté Bresson y Sophie Patey— entendió a la perfección mis objetivos y apoyó en todo momento la ingente labor de búsqueda de ilustraciones, fotografías y mapas, mientras que Catherine Lapautre se ocupó con talento y eficacia de mantener el contacto con la agencia Borchardt. Mis ayudantes —en orden de sucesión: Madeleine Roger-Lacan, Masha Shpolberg, Madeleine Compagnon, Jeanne Devautour y Sabrina Tarasoff— colaboraron en el libro con entusiasmo, curiosidad y pasión, enlazando cada una de ellas la historia de Rothko con la suya propia, con su propia investigación. A Donald Pistolesi, Stephanie Dissette y Fabrice Robinet les estoy muy agradecida por su ayuda en la revisión del texto en inglés.

Mis amigos Marc Blondeau, Marc Perrin de Brichambaut y Monique Tuffelli creyeron desde el principio en mi proyecto y me proporcionaron un apoyo material indispensable en épocas difíciles; Antoine de Tarlé y Frédéric du Laurens me hicieron comentarios sobre la primera versión del texto, generalmente en condiciones nada favorables para ellos. Pero indudablemente este proyecto nunca podría haberse llevado a término sin los conocimientos y las agudas observaciones de Marc Mézard: sus aportaciones se han filtrado de tal modo en algunos pasajes del libro que a veces no soy capaz de distinguir sus ideas de las mías propias. A todos ellos quiero expresarles mi gratitud y mi afecto.

Junio de 2011-noviembre de 2014
Nueva York, París y Cortona

OBRAS DE MARK ROTHKO INCLUIDAS EN ESTE LIBRO

Crédito	Título	Fecha	Técnica	Tamaño	Colección
583	Nº 7 (Orange and Chocolate)	1957	Óleo sobre tela	176,9 × 110,5 cm	Colección privada
135	Entrance To Subway (Subway Station / Subway Scene)	1938	Óleo sobre tela	86,4 × 117, 5 cm	Kate Rothko Prizel
82	Self Portrait	1936	Óleo sobre tela	81,9 × 65,4 cm	Christopher Rothko
179	Oedipus (Untitled)	1940	Óleo sobre tela	91,4 × 61 cm	Colección privada
281	Hierophant (Untitled)	1945	Óleo sobre tela	95,6 × 69,9 cm	Colección privada
390	Nº 1	1948	Óleo sobre tela	270,2 × 297,8 cm	Colección privada
384	Untitled	1948	Óleo sobre tela	157,5 81,3 cm	Colección privada
461	Nª 15 (Untitled)	1951	Óleo sobre tela	112,4 × 94,9 cm	National Gallery of Art, Washington
526	Untitled (Yellow, Pink, Yellow On Light Pink)	1955	Óleo sobre tela	202,6 × 172, 1 cm	Colección privada
648	Untitled	1959	Óleo sobre tela	266,1 × 215,9 cm	Colección privada
--	Untitled	1959	Témpera sobre papel	96,75 × 63,5 cm	Colección privada
616	Nº 9 (White And Black On Wine)	1958	Óleo sobre tela	266,7 × 421,6 cm	Glenstone, Potomac, Maryland
765	Untitled (Brown On Red)	1960 (or) 1964	Óleo sobre tela	228,6 × 173,3 cm	Colección privada

702	Untitled (Orange, Dark Ruby, Brown On Maroon)	1961	Óleo sobre tela	266,1 × 235 cm	Colección privada
749	Nº 10 /Brown, Black, Siena, On Dark Wine	1963	Óleo sobre tela	175,3 × 162,6 cm	Christopher Rothko
814	Untitled	1969	Acrílico sobre tela	233,7 × 200,3 cm	Colección privada

Lámina 1. *Autorretrato* (1936), óleo sobre lienzo, 81,9 × 65,4 cm. Christopher Rothko.

Lámina 2. *Entrada al metro (estación de metro/escena en el metro)*, de 1938, óleo sobre lienzo, 86,4 × 117,5 cm. Kate Rothko Prizel.

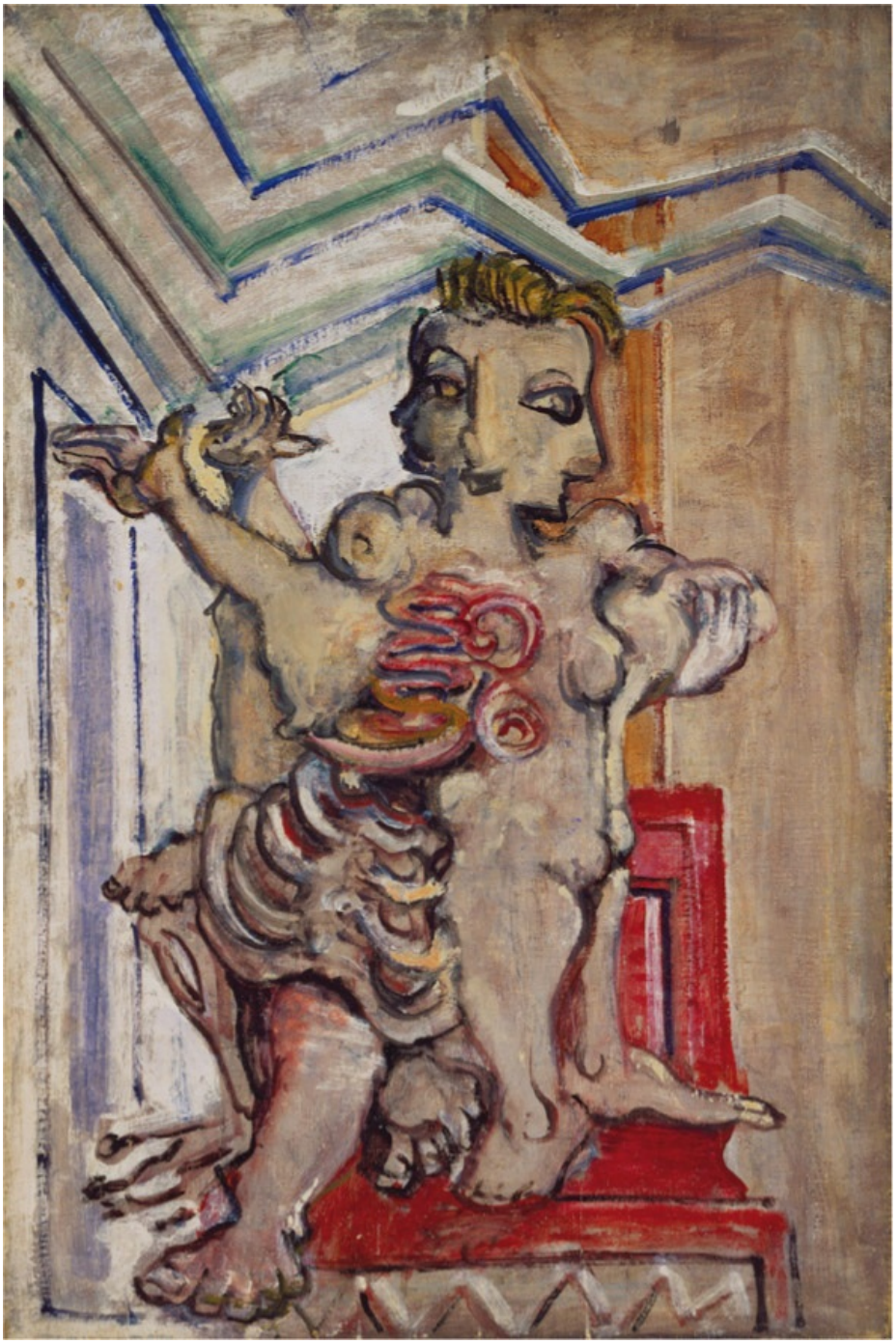


Lámina 3. *Edipo (Sin título)*, de 1940, óleo sobre lienzo, 91,4 × 61 cm. Colección privada.

Lámina 4. *Hierofante (Sin título)*, de 1945, óleo sobre lienzo, 95,6 × 69,9 cm. Colección privada.

Lámina 5. *Sin título* (1948), óleo sobre lienzo, 127,6 × 109,9 cm. Colección privada.

Lámina 6. *Sin título (multiform)*, de 1948, óleo sobre lienzo,
226,1 × 165,1 cm. Colección privada.

Lámina 7. *Sin título (amarillo, rosa y amarillo sobre rosa claro),* de 1955, óleo sobre lienzo, 202,6 × 172,1 cm. Colección privada.

Lámina 8. *Sin título* (1955), óleo sobre lienzo, 207 × 151,5 cm. Colección privada.

Lámina 9. *Número 7* [?] *(naranja y chocolate)*, de 1957, óleo sobre lienzo, 176,9 × 110,5 cm. Colección privada.

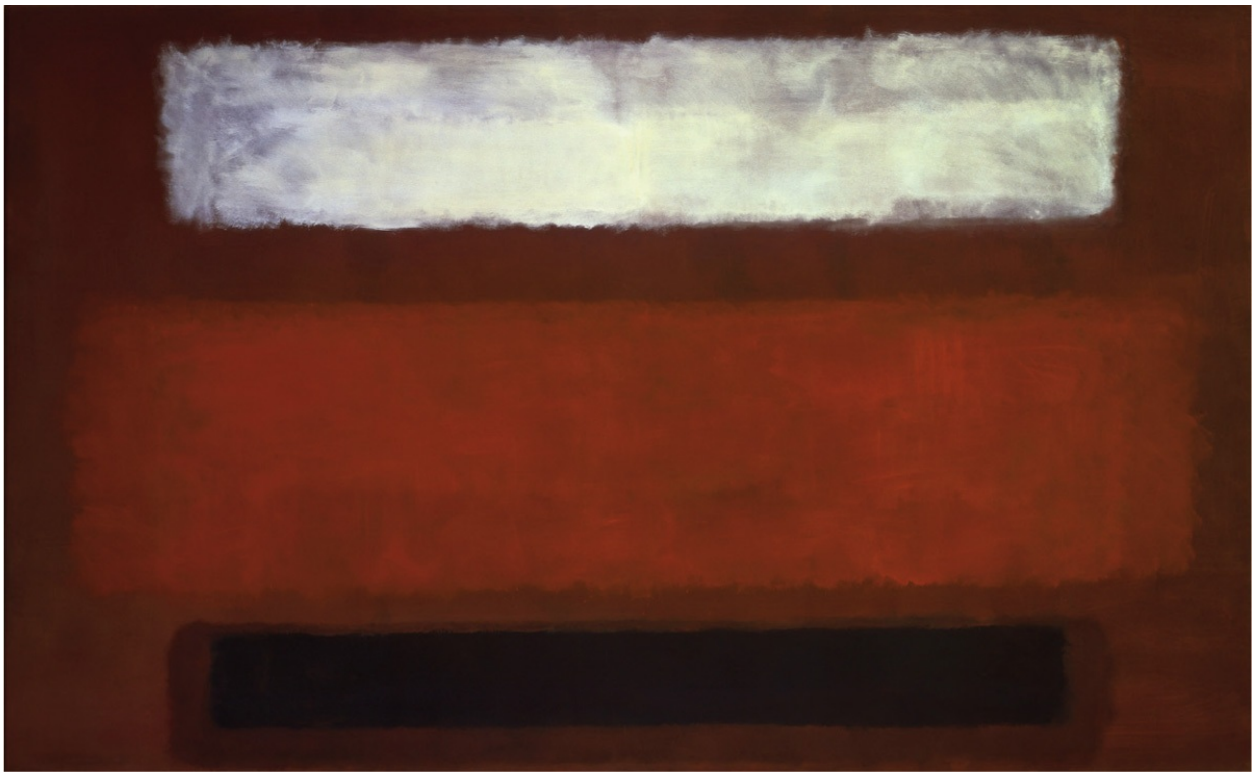


Lámina 10. *Número 9 (blanco y negro sobre burdeos) (negro, granates y blanco)*, de 1958, óleo sobre lienzo, 266,7 × 421,6 cm. Glenstone, Potomac, Maryland.

Lámina 11. *Sin título (boceto para mural Seagram)*, de 1959 [?], óleo sobre lienzo, 266,1 × 215,9 cm. Colección privada.

Lámina 12. *Sin título* (1959), témpera sobre papel, 96,75 × 63,5 cm. Colección privada.

Lámina 13. *Sin título (naranja, carmín oscuro y marrón sobre granate),* de 1961, óleo sobre lienzo, 266,1 × 235 cm. Colección privada.

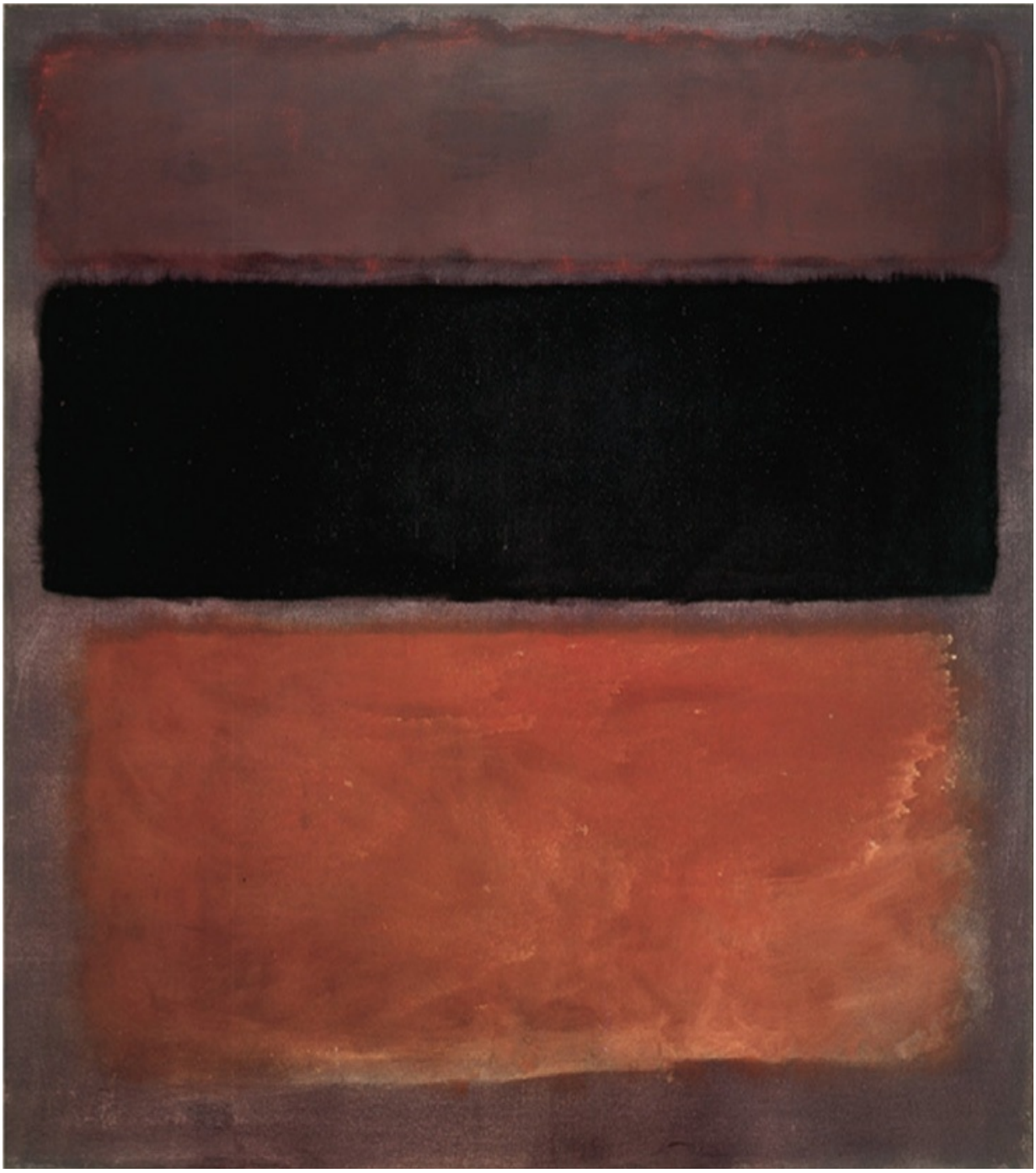


Lámina 14. *Número 10/marrón, negro y siena sobre burdeos oscuro (sin título)*, de 1963, óleo sobre lienzo, 175,3 × 162,6 cm. Christopher Rothko.

Lámina 15. *Sin título (marrón sobre rojo)*, de 1964 o 1960, óleo sobre lienzo, 228,6 × 175,3 cm. Colección privada.

Lámina 16. *Sin título* (1969), pintura acrílica sobre lienzo, 233,7 × 200,3 cm. Colección privada.

NOTAS

[1] Véase Richard Pipes, «Catherine II and the Jews: The Origins of the Pale of Settlement», *Soviet Jewish Affairs*, vol. 5, n.º 2, 1975, págs. 3-20.

[2] Michael Davitt, *Within the Pale: The True Story of the Anti-Semitic Persecutions in Russia*, Londres, Hearst and Blackett, 1903, pág. 160.

[3] Véase Richard H. Rowland, «Geographical Patterns of the Jewish Population in the Pale of Settlement of Late Nineteenth Century Russia», *Jewish Social Studies*, vol. 48, n.º 3-4, Indiana University Press, págs. 206-234.

[4] Término yidis que en aquella época hacía referencia a los pueblos o aldeas con mayoría de población judía.

[5] Citado en Joshua Rubenstein, *Leon Trotsky: A Revolutionary's Life*, New Haven, Yale University Press, 2011, pág. 28.

[6] «Jewish Massacre Denounced», *New York Times*, 28 de abril de 1903.

[7] Davitt, *Within the Pale, op. cit.*, pág. 176.

[8] Buena parte de la información sobre este periodo procede de Michael Stanislawski, *For Whom Do I Toil? Judah Leib Gordon and the Crisis of Russian Jewry*, Nueva York, Oxford University Press, 1988; así como de mis conversaciones con Steven J. Zipperstein y Paul Gradvohl, a los que estoy muy agradecida por su generosidad y por sus amplios conocimientos.

[9] Declaraciones inéditas de Debby Rabin, sobrina nieta de Rothko; carta dirigida a la autora.

[10] Las Centurias Negras era el nombre genérico que recibían los grupos leales al zar —posteriormente organizados en formaciones políticas tales como la Unión del Pueblo Ruso— que identificaban a los judíos con todas aquellas «actividades revolucionarias» que habían tenido lugar en el curso de las multitudinarias manifestaciones asociadas a los acontecimientos de la Revolución rusa entre 1905 y 1907.

[11] Véase James E. B. Breslin, *Mark Rothko: A Biography*, Chicago, University of Chicago Press, 1993, pág. 15.

[12] Entrevista a Moïse Roth realizada por Ruth Cloudman, Archives of American Art, Smithsonian Institution, págs. 2-3; véase Breslin, *Rothko: A Biography, op. cit.*, pág. 15.

[13] Entrevista de la autora, Daugavpils, 24 de abril de 2013.

[14] Talmud Torá, literalmente «estudio de la Torá», es la denominación que reciben los cursos públicos *(jéder)* financiados por la comunidad frente a los *jéder* de carácter privado.

[15] Los *jéder* eran el sistema de educación elemental que gozaba de mayor aceptación en Europa del Este. Su educación sentaba las bases de la cultura judía a partir del estudio de sus textos fundamentales: el Talmud, la Torá y la Mishná.

[16] Debby Rabin, declaraciones inéditas.

[17] M. Stanislawski, *For Whom Do I Toil?, op. cit.*, pág. 147.

[18] Irving Howe, *World of Our Fathers: The Journey of the East European Jews to America and the Life They Found and Made*, Nueva York, Simon & Schuster, 1976, pág. 22.

[19] Ibíd.

[20] Breslin, *Rothko: A Biography, op. cit.*, pág. 21.

[21] Debby Rabin, declaraciones inéditas.

[22] Mark Zborowsky y Elizabeth Herzog, *Olam*, París, Terre Humaine, Plon, 1992, págs. 80-96; *Life Is with People*, Nueva York, International Universities Press, 1952.

[23] Véase Abraham J. Heschel, «The Inner World of the Polish Jew», introducción a Roman Vishniac, *Polish Jews: A Pictorial Record*, Nueva York, Schocken, 1965, págs. 7-17.

[24] Giorgio Agamben, «Idea dello studio», en *Idea della prosa*, Cuaderni Quodlibet, Macerata, 2002, págs. 43-45 (ed. cast.: *Idea de la prosa*, trad. de Laura Silvani, Barcelona, Península, 1989, pág. 45).

[25] Para más información sobre estos detalles, véanse las entrevistas mencionadas en Breslin, *Rothko: A Biography, op. cit.*, págs. 18 y 19.

[26] La salida fue más dramática en el caso de los dos hermanos mayores, Moses, de diecinueve años, y Albert, de diecisiete. Como Moses podía ser llamado a filas en cualquier momento, era preciso que saliera a escondidas de Rusia en el menor plazo posible, para lo cual se buscaron a unos «contrabandistas» que les pasaron a Alemania en plena noche ocultos en un trineo, y una vez allí pudieron poner rumbo a Estados Unidos embarcándose en Bremen en un navío llamado *Frankfurt.*

[27] Debby Rabin, declaraciones inéditas.

[28] Joseph Roth, *Job: The Story of a Simple Man*, 1930, trad. inglesa de Ross Benjamin, Brooklyn, Archipelago Books, 2010 (ed. cast.: *Job: historia de un hombre sencillo*, trad. de Berta Vias Mahou, Barcelona, Acantilado, 2007).

[29] En yidis, un *goy* es un «no judío».

[30] Roth, *Job*, *op. cit.*, pág. 102 (trad. cast., págs. 110-111).

[31] Ibíd., pág. 108 (trad. cast., pág. 117).

[32] Carta de Rav Kook a la asociación Betsalel tras su constitución en Jerusalén en 1908; citada en Georges Hansel, «Esthétique et idolâtrie», en *Tradition et modernité dans la pensée juive*, París, Festival international de la culture juive, 1983, págs. 59-73. Sobre este tema, véase también Daniel Auswaks, «Le beau et le vrai», en ibíd., págs. 75-93.

[33] Cuando llegaron a Ellis Island, a los Rotkovitch se les cambió la transcripción de su apellido, que en adelante sería Rothkowitz. En una carta dirigida a la autora el 12 de diciembre de 2012, Christopher Rothko explica: «Rothkowitz era el nombre con que la familia era conocida anteriormente en su país. A mí siempre me habían contado que la familia no se sentía nada a gusto con la forma en que les habían cambiado el apellido. Ellos se consideraban rusos hasta la médula y aquella americanización, aquella adopción de la versión polaca de su apellido, era para ellos ofensiva. A mí me parece que [fue algo que desempeñó un papel importante cuando más tarde] los tres hermanos decidieron cambiarse el apellido, [que] no se plantearon adoptar otro que simplemente pareciese menos judío; a fin de cuentas, podrían haber escogido apellidos mucho más alejados de sus raíces judías que los de Roth y Rothko». En los capítulos siguientes citaremos a la familia por su nuevo nombre.

[34] Véase Breslin, *Rothko: A Biography, op. cit.*, pág. 22.

[1] Sobre el concepto de «cadenas migratorias», véase Suzanne W. Model, «Work and Family: Black and Immigrants from South and East Europe», en Virginia Yans-McLaughlin (comp.), *Immigration Reconsidered: History, Sociology and Politics*, Nueva York, Oxford University Press, 1990, págs. 130-159.

[2] Debby Rabin, declaraciones inéditas.

[3] Steven Lowenstein, *The Jews of Oregon, 1850-1950*, Portland, Jewish Historical Society of Oregon, 1987, pág. 69.

[4] Ibíd., pág. 84.

[5] Ibíd., págs. 93-94.

[6] Ibíd., pág. 95.

[7] Christopher Rothko, entrevista de la autora, 20 de julio de 2012.

[8] Anne LeVant Prahl, conservadora de las colecciones de arte del Museo Judío de Oregón, me ha proporcionado documentación inestimable sobre la época que Rothko pasó en Portland, de la cual también me he informado en un artículo anónimo titulado «Rothko's Portland» del 17 de junio de 2009, <www.portlandart.net/archives/2009/06/rothkos_portlan.html>.

[9] Declaraciones de Jacob Weinstein, citadas en Lowenstein, *The Jews of Oregon, op. cit.*, pág. 116.

[10] Ibíd., pág. 117.

[11] Citado en Breslin, Mark *Rothko: A Biography, op. cit.*, pág. 36.

[12] Se puede encontrar información útil sobre la Lincoln High School en Breslin, *Rothko: A Biography, op. cit.*, págs. 36-37, así como en los documentos que me hizo llegar Anne LeVant Prahl, del Museo Judío de Oregón, entre los cuales figura un texto titulado «Lincoln High School», *Cardinal*, 1921 (Archives of the Oregon Jewish Museum, Augusta Reinhardt Papers IND 91).

[13] *Neighborhood*, febrero de 1920, vol. 3, n.º 5, Archives of the Oregon Jewish Museum, Neighborhood House Collection ORG 10.

[14] *Neighborhood*, mayo de 1921, vol. 5, n.º 7, Archives of the Oregon Jewish Museum, Neighborhood House Collection ORG 10.

[15] Marcus Rothkowitz, «A Year's Perspective», *Neighborhood*, publicación oficial de la Neighborhood House, vol. 2, n.º 1, junio de 1920, pág. 1.

[16] Citado en Lowenstein, *The Jews of Oregon*, *op. cit.*, pág. 130.

[17] Ibíd., pág. 131.

[18] Citado en Breslin, *Rothko: A Biography, op. cit.*, págs. 40-42.

[19] Citado en ibíd., pág. 44.

[20] Otto Fried, entrevista de la autora, París, 28 de junio de 2012.

[21] Citado en Breslin, *Rothko: A Biography, op. cit.*, pág. 32.

[1] Véase Ruth Gay, *Jews in America: A Short History*, Nueva York, Basic Books, 1965, pág. 80.

[2] Véase Breslin, *Rothko: A Biography, op. cit.*, pág. 49 (cursiva en el original).

[3] *Schmates*, que en yidis significa «trapo, paño», designa por extensión el comercio de ropa.

[4] Oren, *Joining the Club, op. cit.*, pág. 96.

[5] Ibíd., pág. 45.

[6] Ibíd., pág. 46.

[7] Ibíd., pág. 42.

[8] Ibíd., pág. 84.

[9] Ibíd., pág. 86.

[10] Véase Breslin, *Rothko: A Biography, op. cit.*, pág. 49.

[11] Oren, *Joining the Club, op. cit.*, pág. 101.

[12] Ibíd., pág. 87.

[13] Nacido en Frankfurt, Jacob Schiff llegó a Estados Unidos tras la Guerra de Secesión. Con el tiempo se convertiría en un banquero, empresario y filántropo tan conocido que ha llegado a hablarse de «la era Schiff». Uno de sus golpes de efecto más sonados fue su idea de ofrecer ayuda económica al Imperio japonés en los años 1904 y 1905 (que por lo visto ascendería a unos 200 millones de dólares) para vengar al pueblo judío por la oleada de antisemitismo que asolaba entonces el Imperio ruso y, especialmente, después del pogromo de Kishinev.

[14] Oren, *Joining the Club, op. cit.*, pág. 92.

[15] *Yale Saturday Evening Pest*, 17 de febrero y 7 de abril de 1923.

[16] Markus Rothkowitz, *Saturday Evening Pest*, 17 de marzo de 1923.

[17] Oren, *Joining the Club, op. cit.*, pág. 96.

[18] Mark Rothko a Katharine Kuh, 1954, citado en Breslin, *Rothko: A Biography, op. cit.*, pág. 55.

[19] Entre otras publicaciones, ilustró el *Menorah Journal* para la Agencia Federal de Publicidad.

[20] Lewis Browne, «The Jew is not a Slacker», *North American Review*, vol. 207, junio de 1918.

[21] Ibíd.

[22] Véase Paul Reitter, *On the Origins of Jewish Self-Hatred*, Princeton, Princeton University Press, 2012.

[1] Los críticos resaltaron «su sugerente estilo, en el que tanta relevancia adquieren las aglomeraciones cromáticas mientras que comparativamente muestra una absoluta indiferencia con respecto al establecimiento de cualquier forma netamente precisa». Breslin, *Rothko: A Biography, op. cit.*, págs. 97-98.

[2] Véase el capítulo tiulado «A Chilly Wind from the East Had Blown on Our Artists», en Annie Cohen-Solal, *Painting American, The Rise of American Artists (Paris 1867-New York 1948)*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 2001, págs. 225-233.

[3] «Cubists Migrate: Thousands Mourn», *New York Times*, 16 de marzo de 1913.

[4] Max Weber, discurso sobre su clase con Henri Matisse, 1951. Max Weber Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, pág. 13.

[5] Véase el capítulo «The Modernists' Transatlantic Shuttle», en Annie Cohen-Solal, *Painting American, The Rise of American Artists (Paris 1867-New York 1948)*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 2001, págs. 204-211.

[6] Jerome Myers, *Artist in Manhattan*, Nueva York, American Artists Group, 1940, pág. 27.

[7] Entrevista con William J. Glackens, «The American Section», *Art and Decoration*, marzo de 1913.

[8] John Singleton Copley [¿al capitán R. G. Bruce?], 1767, en *Letters and Papers of John Singleton Copley and Henry Pelham, 1739-1776*, Nueva York, Kennedy Graphics/Da Capo Press, 1970, págs. 65-66.

[9] Max Weber, discurso sobre su clase con Henri Matisse, págs. 1 y 5.

[10] Véase «The Reminiscences of Max Weber», Oral History Research Office, Columbia University, 1958. Mi agradecimiento a Katie Peters y a Joy S. Weber de Santa Fe. Véase también Percy North, *Max Weber*, Santa Fe, Gerald Peters Gallery, 2000.

[11] «Tribute to Milton Avery», 7 de enero de 1965, en Mark Rothko, *Writings on Art*, New Haven, Yale University Press, 2006, pág. 149 (ed. cast.: *Escritos sobre arte (1934-1969)*, trad. de Jesús Carrillo Castillo y Eduardo García Agustín, Barcelona, Paidós, 2007, pág. 210; en adelante se citarán las páginas de la edición castellana entre paréntesis, aunque en algunos casos se ha modificado ligeramente la traducción [*N. de la t.*]).

[12] Meyer Schapiro, «The Introduction of Modern Art in America: The Armory Show», en *Modern Art: 19th and 20th Centuries*, Nueva York, George Braziller, 1979, pág. 173 (trad. cast.: *El arte moderno*, Madrid, Alianza, 1993).

[13] Tal como ha señalado el antropólogo Arjun Appadurai. Véase Annie Cohen-Solal, «The Ultimate Challenge for Alfred H. Barr, Jr.: Transforming the Ecology of American Culture, 1924-1943», en Joan Marder (comp.), *Abstract Expressionism in Context*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2006. Véase también Arjun Appadurai y Carol A. Breckenridge, «Museums Are Good to Think: Heritage on View in India», en Ivan Karp, Steven D. Levine y Christine Mullen Kraemer (comps.), *Museums and Communities: The Politics of Public Culture*, Washington, D. C., Smithsonian Institution Press, 1991.

[14] Artistas Abstractos Norteamericanos, «How Modern is the Museum of Modern Art?», Nueva York, edición privada, 15 de abril de 1940; Irving Sandler y Amy Newman (comps.), *Defining Modern Art: Selected Writings by Alfred H. Barr Jr.*, Nueva York, Abrams, 1986, pág. 250 (trad. cast.: Alfred H. Barr Jr., *La definición del arte moderno*, Madrid, Alianza, 1989).

[15] Citado en B. H. Friedman, *Gertrude Vanderbilt Whitney: A Biography*, Nueva York, Doubleday, 1978, pág. 559.

[16] Entrevista a Joseph Solman, 6-8 de mayo de 1981, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

[17] Joseph Solman, «The Easel Division of the WPA Federal Art Project», en Francis V. O'Connor (comp.), *The New Deal Art Projects: An Anthology of Memoirs*, Washington, D. C., 1972, pág. 122.

[18] Joseph Solman, *The Villager*, 3-9 de octubre de 2007.

[19] *New York Times*, 22 de diciembre de 1935.

[20] «The Ten Are Staging Their First Group Show», *New York Post*, 21 de diciembre de 1935.

[21] L[ouis] S[chanker] en *The Ten: Whitney Dissenters*, catálogo, 1938; reimpreso en Rothko, *Writings on Art, op. cit.*, págs. 16-17 (46).

[22] Ibíd.

[23] Entrevista de Avis Berman junto con Bernard B. Braddon y Sidney Paul Schectman, Nueva York, 9 de octubre de 1981, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

[24] Ibíd.

[25] *New York Sun*, diciembre de 1933.

[26] John Dewey, *Art as Experience*, Nueva York, Penguin/Perigree Books, 2005, págs. 189 y 285 (trad. cast.: *El arte como experiencia*, Barcelona, Paidós, 2008, págs. 206 y 309).

[27] «New Training for Future Artists and Art Lovers», *Brooklyn Jewish Center Review*, vol. 14, febrero-marzo de 1934, págs. 10-11; reimpreso en Rothko, *Writings on Art*, págs. 1-2 (28-29).

[28] «Scribble Book», *ca.* 1934, en *Writings on Art*, págs. 6 y 10 (33 y 38).

[29] *The New York School, Second Generation, op. cit.*, págs. 4-8.

[30] *The Jewish Century*, Princeton, Princeton University Press, 2004, pág. 207.

[31] «The Museum Course», en *Tales of an Epoch*, memorias inéditas, 1957-1958, pág. 164. Paul Sachs Papers, Harvard Art Museums Archives, Harvard University.

[32] Ibíd., pág. 175.

[33] Ibíd., pág. 169.

[34] Ibíd.

[1] Guía oficial de la Exposición Universal de Nueva York de 1939 (Nueva York, Exposition Publications, 1939).

[2] Rothko, *Artist's Reality*, págs. xxiv-xxv (33).

[3] Esto nos trae a la mente la atípica relación padre-hijo que podía apreciarse en la familia Rothkowitz. Pese a ser el hijo menor, Marcus asumió durante un año la responsabilidad de recitar el *kadish* por la memoria de su padre en la sinagoga de Portland, y tiempo después volvió a tocar este tema en su obra dramática *Duty* (1921), donde presenta a un padre que intentaba salvar a su hijo de la horca, pero sin conseguirlo. Se podría pensar, por tanto, que al publicar y prologar el manuscrito inédito de su padre, Christopher Rothko, que solo tenía seis años en el momento del suicidio de Mark Rothko en 1970, continuaba la tradición de los Rothkowitz de cambiar los papeles del padre y el hijo.

[4] Rothko, *Artist's Reality, op. cit.*, pág. 1 (43).

[5] Ibíd., pág. 3 (46).

[6] Ibíd.

[7] Ibíd., pág. 125 (231, levemente modificada la traducción).

[8] Ibíd., pág. 4 (48).

[9] Ibíd., pág. 6 (51-52).

[10] Ibíd., pág. 123 (228).

[11] Ibíd., pág. xxiv (32).

[12] Ibíd., pág. xxvi (35-36).

[13] Ibíd., pág. 16 (66).

[14] Ibíd. (65-66).

[15] Ibíd., pág. 17 (67).

[16] Ibíd., pág. 14 (64).

[17] Ibíd., págs. 14 y 10 (63 y 57).

[18] Ibíd., pág. xxiv (33).

[19] Walter Benjamin, «Theses on the Philosophy of History», en *Illuminations*, Nueva York, Schocken, 1969, pág. 257 (trad. cast.: «Tesis de filosofía de la historia», en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1989).

[20] Sidney Janis, *Abstract and Surrealist Art in America*, Nueva York, Reynal and Hitchcock, 1944, pág. 118; reimpreso en Rothko, *Writings on Art*, *op. cit.*, pág. 41 (ed. cast.: *Escritos sobre arte (1934-1969)*, trad. de Jesús Carrillo Castillo y Eduardo García Agustín, Barcelona, Paidós, 2007, pág. 77, con algunos cambios en la traducción).

[21] Jean-Paul Sartre, «Ce que fut la création des Mouches», *La Croix*, 20 de enero de 1951.

[22] Edward Alden Jewell, *New York Times*, 17 de febrero de 1943.

[23] Ibíd.

[24] Christopher Rothko, «Introduction», *Artist's Reality*, pág. xxvii (36).

[25] Con obras como *Oedipus* (1940), *Antigone* (1941) y *Tiresias* (1944).

[26] Entrevista a Elaine de Kooning realizada por Phyllis Tuchman, 27 de agosto de 1981, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

[27] Estas exposiciones contaban además con presentaciones más modestas organizadas en museos e instituciones públicas de Nueva Inglaterra, como el Museo de Arte del Smith College, el Museo de la Universidad de Yale y el Ateneo Wadsworth (Breslin, *Rothko: A Biography, op. cit.*, pág. 155). A partir de 1942, las exposiciones anuales de la Federación tuvieron lugar en la galería Wildenstein.

[28] Mark Rothko, carta a Joseph Liss, 3 de febrero de 1941, Mark Rothko Files, National Gallery of Art, Washington, D. C.

[29] Dore Ashton, «The Federation in Retrospect», <http://www.fedart.org/about.htm>.

[30] Barnett Newman, prólogo a *American Modern Artists*, catálogo de la exposición celebrada en el Riverside Museum entre el 17 de enero y el 27 de febrero de 1943; texto reimpreso en Barnett Newman, *Selected Writings and Interviews*, ed. de John P. O'Neill, Nueva York, Knopf, 1990, págs. 29-30 (ed. cast.: *Escritos escogidos y entrevistas*, trad. de Miguel Ángel Coll Rodríguez, Madrid, Síntesis, 1990, pág. 65; en adelante se citarán las páginas de la edición castellana entre paréntesis [*N. de la t.*]).

[31] Barnett Newman, «Response to the Reverend Thomas F. Mathews, First International Congress on Religion, Architecture, and the Visual Arts, held in New York and Montreal August 26-September 4 1967»; reimpreso en Newman, *Selected Writings, op. cit.*, pág. 137 (339).

[32] Ileana Sonnabend, entrevista de la autora, Nueva York, 25 de marzo de 2005.

[33] Annika Marie, *The Most Radical Act: Harold Rosenberg, Barnett Newman and Ad Reinhardt*, Ann Arbor, ProQuest, 2007, pág. 285. Véase el documental *Portrait de Pierre: Pierre Matisse, un vie*, dirigido por Gero von Boehm (ZDF, 1995).

[34] Adolph Gottlieb, «Jackson Pollock: An Artists' Symposium, Part 1», *Art News*, abril de 1967; citado en Matthew Spender, *From a High Place: A Life of Arshile Gorky*, Nueva York, Knopf, 1999, pág. 196.

[35] Claude Lévi-Strauss, *De près et de loin*, París, Odile Jacob, 1988, pág. 54. Ed. inglesa: Claude Lévi-Strauss, Didier Eribon, *Conversations with Claude Lévi-Strauss*, trad. de Paula Wissing, Chicago, University of Chicago Press, 1991 (trad. cast.: *De cerca y de lejos*, Madrid, Alianza, 1990).

[36] «New York post-et préfiguratif», en *Le Regard éloigné*, París, Plon, 1983, pág. 350 (trad. cast.: *La mirada distante*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2015).

[37] Ibíd., págs. 345-346 y 355; cita inglesa procedente de *The View from Afar*, trad. de Joachim Neugroschel y Phoebe Hoss, Chicago, University of Chicago Press, 1992, pág. 254.

[38] Para todos estos encuentros se ha contado con la información proporcionada por Dolorès Vanetti (entrevista de la autora, Nueva York, 27 de enero de 1996) y por Claude Lévi-Strauss (entrevista de la autora, París, 3 de septiembre de 1989), además del artículo «New York post-et préfiguratif»).

[39] Para la influencia de los europeos en los artistas norteamericanos durante la década de 1940, véase el catálogo de Riva Castelman y Guy Davenport, *Art of the Forties*, Museum of Modern Art, Nueva York, 1991.

[40] Leonard Wallock y Dore Ashton, *New York: Cultural Capital of the World 1940-1965*, Nueva York, Rizzoli, 1988, pág. 124.

[41] James Thrall Soby, prefacio a *Artists in Exile*, catálogo de la exposición celebrada en la galería de Pierre Matisse entre el 3 y el 29 de marzo de 1942. Para las citas del catálogo, véase <http://www.modernism101.com/featured.php>.

[42] Véase Philip Rylands, «Peggy Guggenheim and “Art of This Century”», en Siobhan M. Conaty (comp.), *Art of This Century: The Women*, Nueva York, Stonybrook Foundation, Guggenheim Museum, 1997, págs. 9-13.

[43] Véanse Rylands, «Peggy Guggenheim and “Art of This Century”», art. cit.; Rylands, «Peggy Guggenheim», art. cit.; Guggenheim, *Out of This Century, op. cit.*; Prandin, «Peggy Guggenheim», art. cit.; Vail, *Peggy Guggenheim*, *op. cit*.

[44] Alfred H. Barr, Jr., introducción (de 1956) a Guggenheim, *Confessions of an Art Addict*, André Deutsch, Londres, 1960, págs. 13-14 (trad. cast.: *Confesiones de una adicta al arte*, Barcelona, Lumen, 2002).

[45] Robert Motherwell, citado en Emile De Antonio y Mitch Tuchman, *Painters Painting: A Candid History of the Modern Art Scene, 1940-1970*, Nueva York, Abbeville Press, 1984, pág. 44.

[46] A partir de 1936, estos artistas —junto con Josef Albers, Hans Hofmann, Carl Holty, Harry Holtzman y George K. L. Morris— habían defendido la idea de que «lo abstracto» implica una relación directa, sin traba alguna, entre los elementos de la expresión plástica. Aunque, como ya hemos visto, entre ellos se encontraban Ilya Bolotowsky y Louis Schanker, dos de los miembros de The Ten, Rothko seguía oponiéndose a su proyecto por considerarlo demasiado simple.

[47] Esta exposición, en la que Rothko expuso *The Syrian Bull* (1943) y Gottlieb *Persephone*, se celebró en la galería Wildenstein del 2 al 26 de junio de 1943. El «catálogo de declaraciones» decía: «Como nación nos vemos obligados a abandonar nuestro limitado aislacionismo político y aceptar los valores culturales en un nivel verdaderamente global».

[48] Borrador n.º 1 de una carta al editor escrita por Rothko y Adolph Gottlieb en 1943, en *Writings on Art*, *op. cit.*, pág. 30 (62).

[49] Borrador n.º 5 de una carta al editor escrita por Rothko y Adolph Gottlieb en 1943, en *Writings on Art*, *op. cit.*, pág. 33 (66).

[50] Mark Rothko y Adolph Gottlieb, carta al *New York Times* del 7 de junio de 1943 (publicada el 13 de junio de 1943), en *Writings on Art, op. cit.*, pág. 36 (70).

[51] Ibíd., pág. 36 (69-70).

[52] Transcripción de un programa radiofónico de Mark Rothko y Adolph Gottlieb transmitido por la emisora WNYC, «El retrato y el artista moderno», en *Art in New York*, dirigido por H. Stix, 13 de octubre de 1943. Puede consultarse el texto completo en la página web <www.neiu.edu/~wbsieger/art201/201Read/201-Rothko.pdf> y en Rothko, *Writings on Art*, págs. 37-40 (71-76).

[53] Ibíd., págs. 39-40 (75).

[54] Breslin, *Rothko: A Biography, op. cit.*, pág. 159.

[55] Entrevista a Jack Kufeld dirigida por Avis Berman, 5 de octubre de 1981, Smithsonian Archives of American Art, <http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/Kufeld81.htm>.

[56] Barnett Newman, introducción al catálogo de la exposición *American Modern Artists*, que tuvo lugar en el Riverside Museum entre el 17 de enero y el 27 de febrero de 1943; texto reimpreso en Newman, *Selected Writings*, *op. cit.*, págs. 29-30 (ed. cast.: *Escritos escogidos y entrevistas*, trad. de Miguel Ángel Coll Rodríguez, Madrid, Síntesis, 1990, pág. 65).

[1] Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*, trans. Arthur Goldhammer (Chicago, University of Chicago Press, 1983, pág. 65 (trad. cast.: *De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno*, Barcelona, MACBA/Tirant lo Blanch, 2007).

[2] Barnett Newman, «What About Isolationist Art?», en Thomas Hess, *Barnett Newman*, catálogo de la exposición de la Tate Gallery, 28 de junio-6 de agosto de 1972, Londres, Tate Gallery Publications, 1972, págs. 21-22 (ed. cast.: *Escritos escogidos y entrevistas*, trad. de Miguel Ángel Coll Rodríguez, Madrid, Síntesis, 1990, págs. 57-58).

[3] Véase Breslin, *Rothko: A Biography, op. cit.*, pág. 209.

[4] Mark Rothko a Sonia Allen, 15 de noviembre de 1944, en ibíd., pág. 602, n. 33.

[5] Jean-Paul Sartre, «La fin de la guerre», *LTM*, octubre de 1945, pág. 64; la cita inglesa procede de «The End of the War», texto recogido en *The Aftermath of War* (*Situations III)*, trad. de Chris Turner, Londres, Seagull Books, 2008, págs. 67-68.

[6] Samuel Kootz, introducción al catálogo de la exposición *Byron Browne Show* celebrada en la Pinacoteca Gallery, Nueva York, 15-31 de marzo de 1943. Citado en Serge Guilbaut, *How New York Stole, op. cit.*, pág. 70.

[7] Deirdre Robson, «The Avant-garde and the On-guard: Some Influence of the Potential Market for the First Generation Abstract Expressionists in the 1940's and 1950's», *Art Journal*, vol. 47, n.º 3, otoño de 1988, pág. 218.

[8] Grace Glueck, «Art: Rothko as Surrealist in his Preabstract Years», *New York Times*, 1 de mayo de 1981.

[9] Edward Alden Jewell, «Art: Some Moderns», *New York Times*, 10 de diciembre de 1944, crítica de la exposición *40 American Moderns* en la galería 67 de Howard Putzel.

[10] Mark Rothko a Sonia Allen, 15 de noviembre de 1944, citado en Breslin, *Rothko: A Biography, op. cit.*, pág. 208.

[11] Edward Alden Jewell, «Art: Diverse Shows», *New York Times*, 14 de enero de 1945.

[12] Hans Hofmann, Lee Krasner, André Masson, Matta, Jackson Pollock, Richard Poussette-Dart, Arshile Gorky, Adolph Gottlieb, Mark Rothko, Joan Miró, Hans Arp y Pablo Picasso.

[13] Edward Alden Jewell, «Academe Remains Academe», *New York Times*, 20 de mayo de 1945.

[14] Mark Rothko, «Letter to the Editor», *New York Times*, 8 de julio de 1945; reimpreso en Rothko, *Writings on Art*, *op. cit.*, pág. 46 (84, modificada).

[15] Ibíd.

[16] Clement Greenberg, «Review of the Exhibition “A Problem for Critics”», *Nation*, 9 de junio de 1945; reimpreso en Clement Greenberg, *Collected Essays and Criticism*, vol. 2: *Arrogant Purpose (1945-1949)*, ed. de John O’Brian, Chicago, University of Chicago Press, 1986, págs. 28-30.

[17] Carta a Barnett Newman del 31 de julio de 1945; reimpresa en Rothko, *Writings on Art*, *op. cit.*, pág. 47 (86).

[18] Edward A. Jewell, «Modern Artists to Open Annual», *New York Times*, 12 de septiembre de 1945.

[19] Barnett Newman, «The Plasmic Image», en *Selected Writings and Interviews*, ed. de John P. O'Neill, Berkeley, University of California Press, 1992, págs. 154-155.

[20] Ibíd.

[21] Carta de Mark Rothko a Louis y Annette Kaufman del 17 de mayo de 1946, Louis Kaufman Papers, Smithsonian Archives of American Art.

[22] Edward Alden Jewell, «Art: Hither and Yon», *New York Times*, 28 de abril de 1946.

[23] Cartas a Barnett Newman del 17 de junio y de agosto de 1946; reimpresas en Rothko, *Writings on Art*, *op. cit.*, págs. 49-51 (89-92, con modificaciones).

[24] *Possibilities*, invierno de 1947-1948, n.º 1, ejemplar conservado en el archivo de la autora.

[25] Philip Pavia, citado en *Painters Painting*, Nueva York, Abbeville Press, 1984, pág. 39.

[1] John P. O'Neill (comp.), *Clyfford Still*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1979, pág. 21.

[2] Eso sucedió años más tarde, cuando Harold Rosenberg describió a los *action painters* en «The American Action Painters», *Art News*, vol. 51, n.º 8, diciembre de 1952.

[3] O'Neill, *Clyfford Still, op. cit.*, pág. 21.

[4] Mark Rothko, «Introduction», en *First Exhibition Paintings: Clyfford Still*, Nueva York, Art of This Century Gallery, 1946; reimpreso en Rothko, *Writings on Art, op. cit.*, pág. 48 (88).

[5] Katharine Kuh, entrevista de Avis Berman, sin fecha, pág. 14, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

[6] Carta de Clyfford Still a Betty Parsons, 20 de septiembre de 1946, Betty Parsons Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

[7] Marcia Bystryn, «Art Galleries as Gatekeepers: The Case of Abstract Expressionists», *Social Research: An International Quarterly*, vol. 45, n.º 2, verano de 1978, pág. 397.

[8] Howard Devree, «Diverse New Shows», *New York Times*, 9 de marzo de 1947.

[9] Entrevista a Ernest Briggs realizada por Barbara Shikler, Nueva York, 12 de julio de 1982, Archives of American Art, Smithsonian Institution, <http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/briggs82.htm>.

[10] Carta de Mark Rothko a Clay Spohn del 2 de febrero de 1948, en Rothko, *Writings on Art*, *op. cit.*, pág. 60 (103, con alguna modificación).

[11] Carta de Mark Rothko a Herbert Ferber, San Francisco, septiembre de 1947, ibíd., pág. 53 (95).

[12] Carta de Mark Rothko a Barnett Newman, San Francisco, 19 de julio de 1947, ibíd., pág. 52 (93-94).

[13] Carta de Mark Rothko a H. Ferber, San Francisco, septiembre de 1947, ibíd., pág. 54 (96).

[14] Carta de Mark Rothko a Clay Spohn, Nueva York, 24 de septiembre de 1947, ibíd., págs. 55-56 (97-98, con modificaciones).

[15] Ibíd., pág. 55 (97-98).

[16] «The Ides of Art», *Tiger's Eye*, diciembre de 1947; reimpreso en Rothko, *Writings on Art*, *op. cit.*, pág. 57 (99, modificada).

[17] «The Present Prospects of American Painting and Sculpture», *Horizon*, octubre de 1947, reimpreso en Clement Greenberg, *Collected Essays and Criticism*, vol. 2: *Arrogant Purpose (1945-1949)*, ed. de John O'Brian, Chicago, University of Chicago Press, 1986, págs. 160-170.

[18] Clement Greenberg, «Reviews of Exhibitions of Hedda Sterne and Adolph Gottlieb», *Nation*, 6 de diciembre de 1947; reimpreso en Greenberg, *Collected Essays*, vol. 2, *op. cit.*, págs. 160-170.

[19] Clement Greenberg, «The Situation at the Moment», Partisan Review, enero de 1948; reimpreso en Greenberg, *Collected Essays*, vol. 2, *op. cit.*, págs. 192-193.

[20] Citado en Florence Rubenfeld, *Clement Greenberg: A Life*, Nueva York, Scribner, 1997, pág. 107.

[21] Philip Pavia, entrevista, 1965, colección de Historia Oral, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

[22] Carta de Mark Rothko a Clay Spohn del 2 de febrero de 1948, en Rothko, *Writings on Art*, *op. cit.*, pág. 60 (103-104, con modificaciones).

[23] Ibíd., pág. 62 (105-106, modificada).

[24] Nota de prensa, 1 y 5 de abril de 1949, Museum of Modern Art Archives, <http://www.moma.org/docs/press_archives/1310/releases/MoMA_1949_0024_1949-04-01_490401-22.pdf?2010>, <http:// www.moma.org/docs/press_archives/1311/releases/MOMA_1949_0025_1949-04-05_490405-23.pdf?2010>.

[25] Ibíd.

[26] Antes de cerrar su galería en mayo de 1947, Peggy Guggenheim había decidido consagrar simbólicamente su exposición final a Theo van Doesburg, y Clement Greenberg, siempre dispuesto a ponderar la evolución de los artistas, señaló en *Nation* el 31 de mayo de 1947 que si «ya en 1917» Van Doesburg había dado muestras de «audacia y originalidad» y si, comparado con su compatriota Mondrian, mostraba «mayor apertura de espíritu», en esos momentos «seguía mostrando el espíritu abierto, abarcador y más bien irresponsable del primer cuarto de siglo». Clement Greenberg, «Review of Exhibitions of Theo Van Doesburg and Robert Motherwell», *Nation*, 31 de mayo de 1947, reimpreso en Greenberg, *Collected Essays*, vol. 2, *op. cit.*, págs. 150-152.

[27] En 1927, Alfred Barr había descubierto la fuerza de la vanguardia holandesa cuando viajaba por Europa en su época de estudiante. «Solo en Holanda —escribió en aquel entonces—, lo viejo y lo nuevo contrastan de manera tan radical, tan viva [...]. En la misma calle se encuentran, frente a fachadas góticas y barrocas, escaparates de lo más agresivo y plenamente modernos», en Alfred H. Barr, Jr., «Dutch Letter», *The Arts*, enero de 1928. Barr estaba entonces en condiciones de presentar los excepcionales avances de De Stijl y de elogiar a «Van Doesburg, ese poeta, teórico, arquitecto, editor y pintor [...] por haber organizado en Leyden en 1917, junto con el pintor Mondrian, el arquitecto J. J. P. Oud y el escultor Vantongerloo, el taller de diseño más importante del mundo, que tuvo lugar a lo largo de cinco años». Formado en el programa museístico que Paul Sachs impartiera en Harvard en la década de 1920, con el cual pretendía convertirse en un «guía para el pueblo norteamericano», en un país que todavía seguía a la zaga de Europa, Barr había adoptado una línea moderna extrema justo en la época de las dos guerras mundiales, el ascenso del fascismo y los desplazamientos geográficos y los cambios demográficos que habían alterado radicalmente la geopolítica del mundo del arte.

[28] Leo Castelli, entrevista de la autora, Nueva York, 5 de noviembre de 1995.

[29] Nota de prensa, 5 de abril de 1949, Museum of Modern Art Archives, <http://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/1323/releases/MOMA_1949_0037_194905-03_490503-35.pdf?2010>.

[30] «Diverse New Shows», *New York Times*, 3 de abril de 1949.

[31] «Notes from an Interview by William Seitz», en Rothko, *Writings on Art*, *op. cit.*, pág. 77 (124).

[32] Clement Greenberg, «The New York Market for American Art», *Nation*, 11 de junio de 1949; reimpreso en Greenberg, *Collected Essays*, vol. 2, *op. cit.*, pág. 322.

[33] Dorothy Seiberling, «Jackson Pollock: Is He the Greatest Living Painter in the United States?», *Life*, 8 de agosto de 1949. El artículo incluye algunas fotografías de Pollock trabajando en su estudio que fueron realizadas por Martha Holmes y Arnold Newman.

[34] Rubenfeld, *Clement Greenberg*, *op. cit.*, pág. 110.

[35] Sobre la posición del artista en la sociedad estadounidense y su larga lucha para ser reconocido, véanse Neil Harris, *The Artist in American Society*, Chicago, Chicago University Press, 1982, y Annie Cohen-Solal, *Painting American, The Rise of American Artists (Paris 1867-New York 1948)*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 2001.

[36] Ortega y Gasset, *Partisan Review*, agosto de 1949 (artículo original: «Sobre el punto de vista en las artes», en *Obras completas*, tomo IV, Madrid, Taurus, 2005).

[37] *The Intersubjectives*, cat. exp., 14 de septiembre-3 de octubre de 1949, documentos de la galería Kootz, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

[38] Steven Naifeh y Gregory White Smith, *Jackson Pollock: An American Saga*, Nueva York, Clarkson N. Potter, 1989, págs. 597-598 (trad. cast.: *Jackson Pollock: una saga americana*, Barcelona, Circe, 1991).

[39] Greenberg, «The New York Market for American Art», en Greenberg, *Collected Essays*, vol. 2, *op. cit.*, pág. 320.

[40] Entrevista a Robert Motherwell, 24 de noviembre de 1971, Archives of American Art, Smithsonian Institution <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-robert-motherwell-13286>.

[41] Irving Sandler, *Sweeper-up after Artists*, Londres, Thames and Hudson, 2003, pág. 26.

[42] Robert Goodnough, «Two Postcripts», *Artforum*, septiembre de 1965, pág. 32.

[43] Philip Pavia, *Club without Walls: Selections from the Journals of Philip Pavia*, ed. de Natalie Edgar, Nueva York, Midmarch Arts Press, 2007, pág. 46.

[44] Artistas del *establishment*, refiriéndose a una expresión de Harold Rosenberg.

[45] Pavia, *Club without Walls*, *op. cit.*, pág. 24.

[1] Actas del 81.º Congreso, primera sesión, pág. 11.584, 16 de agosto de 1949, citado en Richard Hofstadter, *Anti-Intellectualism in American Life*, Nueva York, Alfred A. Knopf, Vintage Books, 1963, págs. 14-15.

[2] Carta de Mark Rothko a Barnett Newman, 27 de julio de 1949, en Rothko, *Writings on Art, op. cit.*, pág. 63 (107, con alguna modificación).

[3] Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, vol. 1: *Perceptions and Judgments*, Chicago, University of Chicago Press, 1986, pág. 133 (citado en Annie Cohen-Solal, *El galerista: Leo Castelli y su círculo*, trad. de María Álvarez y Pablo Sauras, Madrid, Turner, 2011, pág. 250).

[4] Ibíd., pág. 171.

[5] Clement Greenberg, «Decline of Cubism», *Partisan Review*, n.º 3, 1948, pág. 369 (citado en Annie Cohen-Solal, *El galerista: Leo Castelli y su círculo, op. cit.*, pág. 250).

[6] Thomas B. Hess, «Seeing the Young New Yorkers», *Art News*, mayo de 1950, pág. 23.

[7] *Claude Berri rencontre Leo Castelli*, concepción y dirección de Ann Hindry, París, Renn Productions, 1990, pág. 25.

[8] Sidney Janis, 1981, Archives of American Arts, Smithsonian Institution. Véase Annie Cohen-Solal, *Leo and His Circle: The Life of Leo Castelli*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 2010, pág. 161 (trad. cast.: *El galerista: Leo Castelli y su círculo*, Madrid, Turner, 2011, pág. 252).

[9] «Le rôle des galeries», declaraciones de Leo Castelli, Daniel Cordier e Ileana Sonnabend recopiladas por Alfred Pacquement, agosto de 1976, en *Paris-New York, 1908-1968*, París, Gallimard y Centre Georges Pompidou, París, 1991, págs. 271-277.

[10] Leo Castelli, citado en Emile De Antonio y Mitch Tuchman, *Painters Painting: A Candid History of the Modern Art Scene, 1940-1970*, Nueva York, Abbeville Press, 1984, pág. 90.

[11] Michel Seuphor, «Paris-New York», *Art d'aujourd'hui*, 17 de marzo de 1951.

[12] Conferencia impartida en la Universidad de Yale en enero de 1946; la autora guarda una copia del texto en sus archivos (citado en Annie Cohen-Solal, *El galerista: Leo Castelli y su círculo, op. cit.*, págs. 253-254).

[13] Howard Devree, «In New Directions», *New York Times*, 8 de enero de 1950.

[14] Rothko, *Writings on Art*, *op. cit.*, pág. 68 (113, con modificaciones).

[15] Carta de Mark Rothko a Barnett Newman, 6 de abril de 1950, en Rothko, *Writings on Art, op. cit.*, pág. 66 (111-112).

[16] Leo Castelli, entrevista de la autora, noviembre de 1985.

[17] Ibíd.

[18] Stanley Kunitz, entrevista de historia oral realizada por Avis Berman, 8 de diciembre de 1983, Archives of American Art, Smithsonian Institution, <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-stanley-kunitz-12071>.

[19] Carta de Mark Rothko a Herbert Ferber, 2 de septiembre de 1952, en Rothko, *Writings on Art*, *op. cit.*, pág. 82 (131).

[20] Carta a Barnett Newman, 7 de agosto de 1950, en Rothko, *Writings on Art*, *op. cit.*, pág. 70 (116).

[21] Clement Greenberg, «The Present Prospects of American Painting and Sculpture», *Horizon*, octubre de 1947, pág. 29.

[22] Citado en Naifeh y Gregory Smith, *Jackson Pollock, op. cit*, pág. 658.

[23] Ibíd.

[24] Ibíd., pág. 637.

[25] Conrad Marca-Relli, entrevista de Dorothy Sekler, Nueva York, 10 de junio de 1965, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

[26] Véanse Bruce Altshuler, «Downtown, Ninth Street Show, New York, May 21-June 10, 1951», en *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1994, págs. 156-173; Irving Sandler, *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism*, Nueva York, Harper and Row, 1976 (trad. cast.: *El triunfo de la pintura norteamericana: historia del expresionismo abstracto*, Madrid, Alianza, 1996); Irving Sandler, «The Club, How the Artists of the New York School Found Their First Audience—Themselves», *Artforum*, vol. 4, septiembre de 1965, págs. 27-31; y Fred W. McDarrah, *The Artist's World in Pictures*, Nueva York, Dutton, 1961.

[27] Ludwig Sander, entrevista de Paul Cummings, 14 de febrero de 1969, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

[28] *Claude Berri rencontre Leo Castelli*, pág. 27. Véase también Cohen-Solal, *Leo and His Circle*, *op. cit.*, pág. 178 (trad. cast.: *El galerista: Leo Castelli y su círculo*, Madrid, Turner, 2011, págs. 272-273).

[29] Sobre este tema, véase también Sandler, *Sweeper-Up, op. cit.*, pág. 22.

[30] Ernest Briggs, entrevista de historia oral realizada por Barbara Shikler, 12 de julio-21 de octubre de 1982, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

[31] Stuart Preston, «Chiefly Abstract», *New York Times*, 8 de abril de 1951.

[32] Carta sin fecha, documentos de la galería Betty Parsons y documentos personales, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

[33] Sandler, *The Triumph of American Painting, op. cit.*, pág. 175.

[34] Dorothy C. Miller, entrevista de historia oral realizada por Avis Berman, 14 de mayo de 1981, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

[35] Mark Rothko, «How to Combine Architecture, Painting, and Sculpture», *Interiors*, 10 de mayo de 1951; reimpreso en Rothko, *Writings on Art, op. cit.*, pág. 74 (120, con modificaciones).

[36] Howard Devree, «Diverse Americans: Fifteen in Museum of Modern Art Show—New Work by Nordfeldt and Laurent», *New York Times*, 13 de abril de 1952.

[37] Ibíd.

[38] Carta de Dorothy Miller a Alfred Barr del 26 de abril de 1952, Dorothy C. Miller Papers, Museum of Modern Art Archives.

[39] Ibíd.

[40] Carta de Mark Rothko a Herbert Ferber del 19 de agosto de 1952, en Rothko, *Writings on Art*, *op. cit.*, pág. 80 (130).

[41] Rothko, *Writings on Art*, *op. cit.*, págs. 83-84 (133-134).

[1] En *World of Our Fathers*, Irving Howe revisa la carrera de los pintores y escultores judíos que emigraron a Estados Unidos desde Europa del Este. En concreto trata de analizar su integración en los diversos movimientos artísticos, lo cual sucede de manera lenta y gradual. «Eso era justamente algo que no se daba en el entorno de los inmigrantes y que de hecho era imposible», admite. Por ello llega a la conclusión de que «ser pintor suponía, en un sentido crucial, escindirse de la comunidad judía, algo que sin duda era cierto en el caso de los escritores judíos, pues, aunque no continuaran en la línea de la literatura yidis, estaban sin embargo influenciados por ella, de una manera que a menudo escapaba a su comprensión». Su concepto de «travesía de la dispersión» debe entenderse entonces como aceptación del judío en el seno de la sociedad. Véase *World of Our Fathers, op. cit.*, pág. 583.

[2] «Agentes dinamizadores» eran aquellos que, en el entorno del artista, organizaban las condiciones de producción, hacían visibles sus obras y se ocupaban de su inserción profesional: es decir, los críticos, los galeristas, los profesores, los coleccionistas, los conservadores y los directores de museo. Por contra, el «agente manifiesto» era el propio artista.

[3] Carta de Mark Rothko a Katharine Kuh del 28 de julio de 1954, en Rothko, *Writings on Art*, *op. cit.*, pág. 93 (143, ligeramente modificada).

[4] Ibíd., pág. 94 (144, ligeramente modificada).

[5] Carta de Mark Rothko a Katharine Kuh del 1 de mayo de 1954, en Rothko, *Writings on Art, op. cit.*, pág. 89 (139).

[6] Carta de Mark Rothko a Katharine Kuh, *ca.* 1954, en Rothko, *Writings on Art, op. cit.*, pág. 98 (149). La carta debe de ser del 20 de septiembre.

[7] Ibíd., pág. 108 (162).

[8] Christopher Rothko, correspondencia con la autora, 3 de mayo de 2013.

[9] Katharine Kuh, *My Love Affair with Modern Art*, Nueva York, Arcade Publishing, 2006, págs. 145-146.

[10] Carta de Mark Rothko a Katharine Kuh del 14 de julio de 1954, en Rothko, *Writings on Art, op. cit.*, pág. 90 (140-141).

[11] Ibíd.

[12] Carta de Mark Rothko a Katharine Kuh del 25 de septiembre de 1954, en Rothko, *Writings on Art, op. cit.*, pág. 99 (151-152).

[13] Ibíd. (152).

[14] Carta de Mark Rothko a Petronel Lukens del 12 de septiembre de 1954, en Rothko, *Writings on Art*, *op. cit.*, págs. 96-97 (147-148).

[15] Carta de Mark Rothko a Katharine Kuh del 25 de septiembre de 1954, ibíd. (152).

[16] Katharine Kuh, «Mark Rothko», *Art Institute of Chicago Quarterly*, vol. 48, n.º 4, 15 de noviembre de 1954.

[17] Ibíd.

[18] Hubert Crehan, «Rothko's Wall of Light: A Show of his New Work at Chicago», *Art Digest*, 1 de noviembre de 1954.

[19] Carta de Mark Rothko a Katharine Kuh del 11 de enero de 1955, en Rothko, *Writings on Art*, *op. cit.* (168).

[20] Mark Rothko, entrevista de Ethel Schwabacher, 20 de febrero de 1955, Ethel Schwabacher Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

[21] Carta de Mark Rothko a Katharine Kuh del 27 de septiembre de 1954, en Rothko, *Writings on Art, op. cit.*, pág. 101 (153).

[22] «Willem de Kooning Remembers Mark Rothko, “His House Had Many Mansions”», entrevista de Joseph Liss, *Art News*, enero de 1979.

[23] John Brooks, «Why Fight It? Profiles: Sidney Janis», *New Yorker*, 12 de noviembre de 1960.

[24] Ibíd.

[25] Deirdre Robson, «The Avant-garde and the On-guard: Some Influences on the Potential Market for the First Generation Abstract Expressionists in the 1940s and Early 1950s», *Art Journal*, vol. 47, n.º 3, pág. 218.

[26] Brooks, «Why Fight It?», art. cit.

[27] Thomas B. Hess, *Art News*, 1955.

[28] Emily Genauer, «Bad Press for U.S. Art Show in Paris Examined», *New York Herald Tribune*, 17 de abril de 1955.

[29] Howard Devree, «Aims and Results: Extreme Abstraction in Color Reaches Dead End», *New York Times*, 17 de abril de 1955.

[30] Stuart Preston, «Vanguard Advances: New Directions Taken in Recent Shows», *New York Times*, 2 de febrero de 1958.

[31] «Notes From a Conversation with Selden Rodman, 1956», en Rothko, *Writings on Art, op. cit.*, págs. 119-120 (177, modificada).

[32] Dore Ashton, «Art. Lecture by Rothko: Painter Disassociates Himself From the “Abstract Expressionist” Movement», *New York Times*, 31 de octubre de 1958.

[33] Es una cifra impresionante que supera con creces los 8.000 dólares que el MoMA se había resistido a pagar por esta pintura de Pollock.

[34] Deirdre Robson, «The Market for Abstract Expressionism: Time Lag between Critical and Commercial Acceptance», *Archives of American Art Journal*, vol. 25, n.º 3, 1985, págs. 21-22.

[35] Entrevista a Sidney Janis realizada por Avis Berman, 15 de octubre-18 de noviembre de 1981, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

[36] Kuh, *My Love Affair with Modern Art*, *op. cit.*, pág. 145.

[37] Ludwig Glaeser, *Herrenjournal*, citado en una nota de prensa del Museum of Modern Art del 16 de enero de 1959.

[38] Patrick Heron, «The Americans at the Tate Gallery», *Arts Magazine*, vol. 30, n.º 6, marzo de 1956, pág. 16.

[39] Alan Bowness, «Shorter Notices—The 1958 Biennale», *Burlington Magazine*, vol. 100, n.º 669, diciembre de 1958, pág. 436.

[40] Gillo Dorfles, «Marks and Gestures at the XXIX Biennale», *Aut-Aut*, n.º 47, septiembre de 1958, págs. 284-289; citado en *Mark Rothko*, catálogo de la exposición celebrada en Roma, Palazzo delle Esposizioni, 6 de octubre de 2007-6 de enero de 2008, pág. 203.

[41] Carta de Clyfford Still a Sidney Janis, 4 de abril de 1955, Alfonso Ossorio Papers, Archives of American Art: «Hace muchos años que soy incapaz de eludir las implicaciones mórbidas de las obras de Rothko y la maliciosa ambivalencia de sus palabras y sus actos. Su perenne necesidad de halagos y cumplidos, su desconfianza de toda persona o verdad que pueda bloquear su camino hacia el éxito burgués, ya no podía seguir siendo ignorada. De hecho, se vio obligado a recordármelo un día en que, sonriendo, me comunicó que nunca se había hecho la ilusión de que llegáramos a tener algo en común. Ten por seguro que no fue plato de buen gusto que, aquella tarde de hace tres años, a uno le dijeran que aquello que había considerado simples muestras de competencia en realidad eran una estrategia para disimular los rastros de una verdadera explotación. Rothko exige que sus pinturas sean interpretadas como un ejercicio de imaginación autoritaria. Cuando se las cuelga muy próximas, tal como él habría querido, y se las ilumina de la forma que él requiere, se pone claramente de manifiesto la tiranía de su ambición, porque asfixia o destruye a todo el que se interpone en su camino. Así es como él quería que fuese vista su obra y así es como se comportó en el *Fifteen Americans Show* del MoMA. Esta, según dijo, era su mayor ambición. [...] No soy yo sino él mismo quien ha explicado que su obra procede de la frustración, el resentimiento y la agresión. Y que la luminosidad de la muerte oculta su febrilidad exangüe y sus evaluaciones clínicas».

[42] Carta de Barnett Newman a Sidney Janis, 9 de abril de 1955, en Barnett Newman, *Selected Writings and Interviews, op. cit.*, págs. 200-202 (248, con modificaciones): «Estoy francamente aburrido de los que carecen de inspiración o, para decirlo con más precisión, estoy aburrido de los demasiado fácilmente inspirados. Fue Rothko quien me dijo que no importa que un artista “vea” la obra de otros pintores. No es lo que “ve” sino lo que “hace” con lo que “ve” lo que cuenta. [...] Fue Rothko quien en 1950 me dijo que no podía mirar su propia obra porque le recordaba a la muerte. ¿Voy yo a contradecirle? ¿Por qué debería ver su imagen de muerte? A mí me interesa la vida, la alegría de espíritu. Cuando Rothko regresó de Europa es evidente que “vio” bastante de este sentido de la vida en mi obra, tanto como para “mirar” cómo podría sojuzgarlo, igual que antes había “mirado” la obra de otros artistas con los mismos propósitos. Debo separarme de Rothko de forma inequívoca porque se ha identificado públicamente conmigo, hasta el punto de que la expresión de mi propia integridad personal se convierte para él en un escudo con el que puede lograr la rendición perpetua. Él puede hacer lo que le plazca, pero yo no quiero que su rendición se refleje en mi intención de no rendirme».

[43] Irving Sandler, *A Sweeper-up After Artists*, Londres, Thames and Hudson, 2004, pág. 98.

[44] «Reviews and Previews», *Art News*, marzo de 1958, pág. 12.

[1] Esta empresa de vinos y licores fundada en Waterloo, Ontario, en 1857 se convirtió en la mayor destilería del mundo. En 1883 fue adquirida por Joseph E. Seagram (que para entonces ya era socio de la compañía). En 1924, Samuel Bronfman fundó en Montreal la Distillers Corporation Limited, que experimentó un notable crecimiento en la década de 1920, cuando en Estados Unidos entró en vigor la Ley Seca. Bronfman compró Seagram en 1928.

[2] *New York Times*, 13 de julio de 1954.

[3] Harvey Wiley Corbett, *America as Americans See It*, Nueva York, Harcourt, Brace and Company, 1932, pág. 94.

[4] Phyllis Lambert, *Building Seagram*, New Haven, Yale University Press, 2013, pág. 220.

[5] Calvin Tomkins, «Profiles: Forms Under Light», *The New Yorker*, 23 de mayo de 1977, págs. 43-80.

[6] Herbert Muschamp, «Best Building: Opposites Attract», *New York Times*, 18 de abril de 1999.

[7] B. H. Friedman, «The Most Expensive Restaurant Ever Built», *Evergreen Review*, n.º 10, 1959.

[8] «$4.5 Million Restaurant to Open Here», *New York Times*, 16 de julio de 1959.

[9] Dore Ashton, *About Rothko*, Oxford, Oxford University Press, 1983, pág. 153.

[10] Ibíd., pág. 158.

[11] John Fischer, «The Easy Chair: Mark Rothko, Portrait of the Artist as an Angry Man», *Harper's*, julio de 1970; reimpreso en Rothko, *Writings on Art, op. cit.*, pág. 131 (189, modificada).

[12] Ibíd.

[13] Ibíd., pág. 131 (190).

[14] Ibíd., pág. 132 (191).

[15] Kate Rothko, *About My Father Mark*, vídeo de Maria Teresa de Vito colgado en internet el 9 de diciembre de 2008, con motivo de la exposición de Rothko organizada por el Palazzo delle Esposizioni de Roma (6 de octubre de 2007-8 de enero de 2008); <https://www.youtube.com/watch?v=EV8kgi6T_Es>.

[16] Ashton, *About Rothko, op. cit.*, pág. 146.

[17] Carta de Mark Rothko a Elise Asher y Stanley Kunitz, julio de 1959, en Rothko, *Writings on Art*, *op. cit.*, pág. 141 (201, con modificaciones).

[18] Patrick Heron entrevistado por Mel Gooding en Eagles Nest, 1996; *Interviews for Rothko in Britain*, Whitechapel Gallery Archive.

[19] Heron se refiere a la etapa «multiform» de Rothko, que desarrolló a finales de la década de 1940.

[20] Patrick Heron entrevistado por Mel Gooding en Eagles Nest, 1996; *Interviews for Rothko in Britain*, Whitechapel Gallery Archive.

[21] La historia de Cornualles se puede leer en sus monumentos: en el Neolítico, encontramos los dólmenes gigantes de Chun Quoit, los misteriosos círculos de cuarzo formados por los menhires de Boscawen-un, todos orientados hacia el este, y la enigmática piedra agujereada de Men-an-Tol, que tiene poderes curativos (se pasa a niños desnudos a través del hueco para curarles el raquitismo y el reumatismo); en la Edad de Piedra, las ruinas de la ciudad de Carn Euny, con sus túneles excavados en las rocas; y en la Alta Edad Media, el espectacular castillo de Tintagel, donde supuestamente nació el rey Arturo (el monje Nennius dice que este era un *dux bellorum*, es decir, un poderoso guerrero y no un rey). Allí se encuentra también la península de Lizard, con sus praderas y brezales, sus reservas de pájaros y el faro que inspiró la famosa novela de Virginia Woolf.

Esta fue la tierra que encontró el artista británico Bernard Leach en 1920, cuando él y el artesano japonés Shoji Hamada decidieron construir en Higher Stennack un horno cueva (en japonés horno tipo *anagama*). Este tipo de hornos antiguos de cerámica, importados en el siglo V de Corea a Japón a través de China, utilizaban madera en vez de gas o electricidad y, además de garantizar la producción ininterrumpida, producían cenizas volátiles que, mezcladas con los minerales de la arcilla durante la cocción, daban a la cerámica un brillo natural inigualable. Con el paso de los años, el taller de cerámica de Leach y Hamada se convirtió en el más famoso del mundo y, como consecuencia, aquel apartado enclave se transformó en un centro de experimentación intercultural entre Oriente y Occidente. Leach y Hamada estaban convencidos de que, si aplicaban los antiguos principios orientales a su trabajo con la cerámica, podrían iniciar un estilo de vida que combinase el diseño, el arte y la artesanía (y que, por tanto, llenase el vacío entre la filosofía occidental y la oriental). Nacido en Hong Kong en 1887 e hijo de un diplomático británico, Leach había pasado la mayor parte de su vida en Japón antes de estudiar en universidades de Londres y Tokio, adquiriendo así esa rara educación reservada a los hijos de familias biculturales. Gracias a Leach y Hamada, St. Ives pasó a ser uno de esos sofisticados centros culturales —como la galería 291 de Alfred Stieglitz, creada no mucho antes en el centro de Manhattan— que emanaban una energía mágica.

[22] Esas colonias de pintores mejoraron las condiciones de trabajo de los artistas norteamericanos, que se apoyaban los unos a los otros y además eran apoyados por toda la ciudad; estos, a su vez, empezaron a adoptar este modelo en su propio país: en la costa Este, en las ciudades de Cos Cob, Old Lyme, Shinnecock Hill, Woodstock y Annisquam, y en Nuevo México, en Santa Fe y Taos. Quienes mejor los recibieron fueron los nativos americanos del suroeste. «Creo que Santa Fe es nuestra esperanza —confesó Robert Henri en 1916—. «Hay un lugar en Estados Unidos, y ese lugar es Santa Fe, en que un artista siente que está en un sitio acogedor. Los pintores son felices allí. [...] Y se les trata con ese respeto y cordialidad que supuestamente solo existe en ciertos lugares de Europa.» (Robert Henri al doctor Edgar L. Hewett, Kansas, 9 de noviembre de 1917, Archives of American Art, dossier Robert Henri; véase Annie Cohen-Solal, *Painting American*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 2001, pág. 241). Pero también cabe la posibilidad de que la comunidad de St. Ives tenga como modelo a los pintores prerrafaelitas (Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones, William Morris y sus camaradas), que se inspiraban en la tradición medieval y en la Italia renacentista.

[23] Sheila Lanyon, *Interviews for Rothko in Britain*, 15 de julio de 2011, Whitechapel Gallery Archive.

[24] Bryan Robertson, «Mark Rothko», *Spectator*, 6 de marzo de 1970.

[25] Paul Feiler, *Interviews for Rothko in Britain*, 15 de julio de 2011, Whitechapel Gallery Archive.

[26] John Hoyland, *Interviews for Rothko in Britain*, 15 de julio de 2011, Whitechapel Gallery Archive.

[27] Ibíd.

[28] Entrevista a Patrick Heron.

[29] *The Seagram Mural Project*, Tate Gallery Liverpool, 1959, pág. 14.

[30] Hay diversas versiones respecto a la fecha exacta en que Rothko suspendió el proyecto del Seagram: según algunos fue en septiembre de 1959 y según otros, en la primavera de 1960. A juzgar por la información que hemos aportado, me inclino a pensar que fue hacia la primera de estas fechas.

[31] Kuh, *My Love Affair with Modern Art*, *op. cit.*, pág. 155.

[32] Mark Lamster, «A Personal Stamp on the Skyline», *New York Times*, 3 de abril de 2013.

[33] Tomkins, «Forms under Light», art. cit.

[34] Entrevista a Dan Rice publicada en el catálogo *Mark Rothko: The 1958-9 Murals*, Nueva York, Pace Gallery, 28 de octubre-25 de noviembre de 1978.

[35] Ashton, *About Rothko*, *op. cit.*, pág. 156.

[1] *The Eye of Duncan Phillips, from Renoir to Rothko*, catálogo de exposición, New Haven, Yale University Press, 1999, pág. 109.

[2] «Mark Rothko (1903-1970), The Rothko Unit», <http://www.phillipscollection.org/research/american_art/miscellaneous/rothko-unit.htm>.

[3] Ibíd.

[4] Ibíd.

[5] Kuh, *My Love Affair with Modern Art, op. cit.*, pág. 159.

[6] Nota de prensa del Museum of Modern Art del 18 de enero de 1961.

[7] Alan Solomon fue el comisario del pabellón de Estados Unidos en la Bienal de Venecia de 1964, cuando Robert Rauschenberg, apoyado por Leo Castelli e Ileana Sonnabend, ganó el León de Oro, el primero que obtenía su país. Véase Cohen-Solal, *Leo and His Circle*, *op. cit.*, capítulo 22, págs. 286-304 (355-372). Solomon había llegado a Nueva York procedente de la Universidad de Cornell, donde estaba al frente del departamento de historia del arte.

[8] A instancias del profesor Ulrich Middeldorf, un alemán contrario a los nazis que emigró a Estados Unidos, Selz trabajó sobre el contexto sociopolítico del expresionismo alemán. Este tipo de enfoque era bastante inusual en aquel entonces en las universidades norteamericanas.

[9] Elizabeth Station, «Life Embraces Art: A New Biography Chronicles the Remarkable Career of Peter Selz and His Contributions to Modern Art History», *Tableau*, otoño de 2012, 18 de octubre de 2012.

[10] Stanley Kunitz, entrevista de historia oral, 8 de diciembre de 1983, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

[11] Entrevista a Rice, *Mark Rothko, the 1958-9 Murals, op. cit.*, pág. 209.

[12] John Fischer, «Portrait of the Artist», en Rothko, *Writings on Art*, *op. cit.*, pág. 133 (192).

[13] Emily Genauer, *Herald Tribune*, 21 de enero de 1961.

[14] John Canaday, «Is Less More, and When for Whom?», *New York Times*, 22 de enero de 1961.

[15] Max Kozloff, «Mark Rothko's New Retrospective», *Art Journal*, vol. 20, n.º 3, primavera de 1961, págs. 148-149.

[16] Robert Goldwater, «Reflections on the Rothko Exhibition», *Arts*, marzo de 1961.

[17] Fischer, «Portrait of the Artist», en Rothko, *Writings on Art, op. cit.*, pág. 133 (192).

[18] Irving Sandler, *Mark Rothko: Paintings, 1948-1969*, Nueva York, Pace Gallery, 1983, pág. 37.

[19] Tengamos en cuenta que tras muchos intentos infructuosos la venta de la colección Scull en Sotheby Parke Bernet en 1973 elevó los precios del mercado del arte a niveles estratosféricos, lo cual resultó favorable para las obras de Rothko treinta años más tarde.

[20] Kuh, *My Love Affair with Modern Art*, *op. cit.*, pág. 146.

[21] «Bryan Robertson, the Leading Impresario of the Renaissance of British Art», necrológica, *The Times*, Londres, 19 de noviembre de 2002.

[22] Habiendo percibido muy pronto que Nueva York había destronado a París, Robertson contribuyó de manera decisiva a la toma de contacto entre los artistas británicos y los norteamericanos, a diferencia de lo que sucedía en Francia.

[23] Bryan Robertson, introducción a *45-99: A Personal View of British Painting and Sculpture*, Cambridge, Kettle's Yard, 1999, pág. 47.

[24] Carta de Mark Rothko a la Whitechapel Gallery, 1961, en Rothko, *Writings on Art*, *op. cit.*, págs. 145-146 (205-206).

[25] *Evening Standard*, Londres, 11 de octubre de 1961.

[26] Eric Newton, *Manchester Guardian*, 14 de octubre de 1961.

[27] Alan Bowness, *The Observer*, Londres, 15 de octubre de 1961.

[28] Bryan Robertson, «Mark Rothko», *The Spectator*, 6 de marzo de 1970.

[29] Carta de Mark Rothko a Bryan Robertson, 12 de septiembre de 1961, Whitechapel Gallery Archives, WAG/EXH/2/79/1.

[30] John Hoyland, entrevistas para *Rothko in Britain*, Whitechapel Gallery Archive.

[31] Karyn Esielonis, «The History of Rothko's Harvard Murals», en Marjorie B. Cohn (comp.), *Mark Rothko's Harvard Murals*, Cambridge, Mass., Center for Conservation and Technical Studies, Harvard University art Museums, 1988, pág. 7.

[32] Lee Seldes, *The Legacy of Mark Rothko*, Toronto, Holt, Rinehart & Winston of Canada, 1974, pág. 49.

[33] Citado en Laura De Coppet y Alan Jones, *The Art Dealers*, Nueva York, Cooper Square Press, 2002, pág. 40.

[34] Grace Glueck, «The Man the Art World Loves to Hate», *New York Times*, 15 de junio de 1975.

[35] Norman Reid, memorando de las conversaciones mantenidas con Rothko el 8 de enero de 1969, en *The Seagram Mural Project*, Liverpool, Tate Gallery, 1959, pág. 15.

[36] Ibíd.

[1] En Estados Unidos americanizaron su apellido convirtiéndolo en De Menil. Jean, por su parte, tradujo también su nombre, pasando entonces a ser conocido como John.

[2] Susan J. Barnes, *The Rothko Chapel, An Act of Faith*, Austin, University of Texas Press, 1989, págs. 31-35, libro sobre la capilla de Rothko. Véase también Sheldon Nodelman, *The Rothko Chapel: Paintings, Origins, Structure, Meaning, The Menil Collection*, Austin, University of Texas Press, 1997.

[3] <http://www.rothkochapel.org>.

[4] Para la biografía de Dominique de Menil, véase el excelente perfil de Calvin Tomkins, «The Benefactor», *New Yorker*, 8 de junio de 1998, págs. 52-67. Sobre el compromiso político de la familia, véase Josef Helfenstein y Laureen Schipsi (comps.), *Art and Activism: Project of John and Dominique de Menil, The Menil Collection*, New Haven, Yale University Press, 2010.

[5] Jermayne (Jerry) MacAgy fue una importante comisaria de Houston. Su marido, Douglas, había sido colega de Rothko en San Francisco.

[6] Dominique de Menil, introducción a *Builders and Humanists: The Renaissance Popes as Patrons of the Arts*, catálogo de exposición, Houston, University of St. Thomas, Art Department, marzo-mayo de 1966.

[7] *La Rime et la raison, les collections Ménil*, Houston, Nueva York, cat. exp., París, Ministère de la culture, Réunion des Musées nationaux, 1984.

[8] Dominique de Menil, «The Rothko Chapel», en *The Rothko Chapel: Writings on Art and the Threshold of the Divine*, New Haven, Yale University Press, 2010.

[9] Ibíd., pág. 4.

[10] Entrevista a Robert Motherwell realizada por Dominique de Menil y Susan Barnes, 10 de mayo de 1980, Menil Archives, The Menil Collection, Houston, Texas.

[11] Ibíd.

[12] Dominique de Menil, «The Rothko Chapel», 1971, pág. 251.

[13] Dominique de Menil.

[14] «The Rothko Chapel», Menil Archives, The Menil Collection, Houston, Texas. Manuscrito sin firma y sin fecha que parece haber sido escrito por Dominique de Menil antes de la inauguración de la capilla, posiblemente como borrador de su artículo «The Rothko Chapel», *Art Journal*, College Art Association, vol. 30, n.º 3, primavera de 1971.

[15] Carta de Christophe de Menil a John de Menil, Menil Archives, The Menil Collection, Houston, Texas.

[16] La página web que la Tate dedica a Rothko está organizada de la manera siguiente: sala 1: Los murales del Seagram entre Nueva York y Londres; sala 2: *Four Darks in Red*, 1958; sala 3: Murales Seagram; sala 4: Historia del material expuesto; sala 5: Preparando la capilla de Houston; sala 6: Pinturas de formas negras; sala 7: Estudios sobre el Seagram; sala 8: Obras sobre papel en marrón y gris; sala 9: Negro sobre gris. <http://www.tate.org.uk/whats-on/exhibition/rothko/room>.

[17] <http://www.tate.org.uk/whats-on/exhibition/rothko/room-guide/room-2-four-darks-red-1958>.

[18] Entrevista a Motherwell, 1980.

[19] Ibíd.

[20] Ibíd.

[21] Carol Mancusi-Ungaro, «Embracing the Humility in the Shadow of the Artist», en Mark Leonard (comp.), *Personal Viewpoints: Thoughts about Painting Conservation*, Los Ángeles, Getty Conservation Institute, 2001, págs. 85-86 y 89.

[22] Roy Edwards, «Mark Rothko, a Personal Reflection», manuscrito de 1977, Menil Archives, The Menil Collection, Houston, Texas.

[23] Ibíd.

[24] Citado en Alfred A. Breslin, *op. cit.*, pág. 511.

[25] Véase, entre otras muchas obras, Seldes, *The Legacy of Mark Rothko.*

[26] Roman Vishniac, *Polish Jews: A Pictorial Record*, Nueva York, Schocken Books, 1987.

[27] Entrevista a Motherwell, 1980.

[1] Los *Einsatzgruppen* [grupos de operaciones] pueden definirse como una especie de escuadrones paramilitares que perpetraron las matanzas masivas más brutales bajo el régimen de Hitler. Cuando el *Einsatzgruppe A* avanzaba por los estados bálticos reclutó a un buen número de nacionalistas locales y a grupos antisemitas. En julio de 1941, se desató un pogromo en Riga que acabó con la vida de 400 judíos. Posteriormente, el comandante del *Einsatzgruppe A*, Walter Stahlecker, puso al nacionalista letón Viktors Arājs al frente del *Kommando* Arājs, un *Sonderkommando* formado por unos 300 hombres, la mayoría de ellos estudiantes universitarios. Actuando combinadamente, el *Einsatzgruppe A* y el *Kommando* Arājs asesinaron en Riga a 2.300 judíos los días 6 y 7 de julio. En seis meses, Arājs y sus hombres mataron a la mitad de los judíos letones. De los cerca de 83.000 judíos que fueron apresados por los alemanes en el territorio de Letonia, apenas sobrevivieron unos 900; y de los más de 20.000 judíos enviados a Letonia desde Europa occidental solamente 800 soportaron la deportación hasta ser liberados. Esta elevadísima tasa de exterminio fue la más alta de Europa. Véase Erich Haberer, «Intention and Feasibility: Reflections on Collaboration and the Final Solution», *East European Jewish Affairs*, vol. 31, 2001.

[2] Todas las fuentes coinciden en que la masacre de Rumbula fue la mayor de las atrocidades cometidas en el Holocausto hasta los campos de exterminio: en el curso de una sola semana, del 30 de noviembre al 8 de diciembre de 1941, cerca de 25.000 judíos fueron obligados a salir de Riga, caminar por el bosque y cavar su propia fosa común antes de ser ejecutados por los *Einsatzgruppen*.

[3] En hebreo, *mitzvah* es una buena (y caritativa) acción que todo miembro de la comunidad judía debe llevar a cabo.

[4] O la cantidad equivalente en obras de arte.

[5] La evaluación de los daños se hizo en dólares, pero al final la galería Marlborough decidió restituir las pinturas en lugar de pagar la multa. La devolución de estas obras ha sido esencial, pues son las que han permitido crear las colecciones de la familia Rothko y ampliar las colecciones de la fundación Mark Rothko en la National Gallery. Por lo demás, gracias a esta restitución se han podido organizar en los últimos veinticinco años exposiciones antológicas de Rothko en museos de todo el mundo y además se han prestado algunas de estas obras al nuevo centro de Rothko en Daugavpils. Para más información, véase también Seldes, *The Legacy of Mark Rothko.*

[6] *De Stilte Van Rothko*, producido por Lies Janssen y dirigido por Marjoleine Boonstra, fue un encargo de la cadena de radiotelevisión pública de Holanda, AVROTROS.

[*] Kenneth B. Moss, «At Home in Late Imperial Russian Modernity—Except When They Weren't: New Histories of Russian and East European Jews, 1881-1914», *The Journal of Modern History*, vol. 84, n.º 2, «The Jew in the Modern European Imaginary», junio de 2012, págs. 401-452; para esta nota, véase la pág. 409.

[*] Y ahora escucha bien lo que te voy a decir, / que voy a contarte cómo hacer el *Sauerkraut*. / El chucrut no se hace con cuero, como más de uno cree, / sino con una plantita que llaman repollo rosa. // El *Sauerkraut* es fenómeno, ya te dije que es algo bueno, / y a mí me parece que todos deberían conocerlo, que hay que comerlo en todo momento. // Los repollos crecen hermosos y lozanos hasta estar bien formados. / Y entonces los cogemos y cortamos sus hojas en pedacitos muy pequeños. / Luego al barreño van y allí los aplastamos con los pies. / Los aplastamos una y otra vez, para hacer con ellos rico y dulce chucrut. (*N. de la t.*)

[*] Grasa procesada de pollo o de ganso que los judíos de Europa del Este solían utilizar para freír los alimentos. (*N. de la t.*)

[*] Periodo de tensiones económicas, sociales y políticas en la historia de Estados Unidos que se extendió entre 1865 y 1877 y en el curso del cual se trató de reintegrar a la Unión a los estados sureños secesionistas. (*N. de la t.*)

[*] Dan A. Oren, *Joining the Club: A History of Jews and Yale*, 2.ª ed., New Haven, Yale University Press, 2000, pág. 44.

[*] Leo Steinberg, «Introduction», en *The New York School: Second Generation*, catálogo de exposición, Nueva York, Jewish Museum of the Jewish Theological Seminary of America, 1957, págs. 4-8.

[*] Mark Rothko, *The Artist's Reality*, New Haven, Yale University Press, 2004, pág. xxiv (ed. cast.: *La realidad del artista*, trad. de Marisa Abdala, Madrid, Síntesis, 2004, págs. 33 y 57, con algunas variaciones en la traducción; el resto de citas indicadas entre paréntesis [*N. de la t.*]).

[*] «Personal Statement, 1945», en Rothko, *Writings on Art*, *op. cit.*, pág. 45; publicado originalmente en David Porter, *Personal Statement, Painting Prophecy, 1950*, Washington, D. C., Gallery Press, 1945 (ed. cast.: *Escritos sobre arte (1934-1969)*, trad. de Jesús Carrillo Castillo y Eduardo García Agustín, Barcelona, Paidós, 2007, «Declaración personal, 1945», pág. 82).

[*] Barnett Newman, «The Sublime Is Now», *Tiger's Eye*, vol. 6, 1948. Citado en *Action/Abstraction: Pollock, de Kooning, and American Art: 1940-1976*, Nueva York, Jewish Museum y Yale University Press, 2008, pág. 18.

[*] Stuart Preston, «Chiefly Abstract», *New York Times*, 8 de abril de 1951.

[*] Irving Howe, *World of Our Fathers, op. cit.*, pág. 583.

[*] Bryan Robertson, «Mark Rothko», *Spectator*, 6 de marzo de 1970.

[*] Kuh, *My Love Affair with Modern Art, op. cit.*, pág. 160.

[*] Peter Selz, «Introduction», en *Rothko*, catálogo de exposición, Nueva York, Museum of Modern Art, 1961.

[*] Mark Rothko a John y Dominique de Menil, 1 de enero de 1966, <http://www.rothkochapel.org>.

[*] Dominique de Menil, discurso pronunciado en la inauguración de la capilla de Rothko, Houston, Texas, 27 de febrero de 1971, <http://www.rothkochapel.org>.

Mark Rothko
Annie Cohen-Solal

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal)
Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra. Puede contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47

Título original: Mark Rothko. Toward the Light in the Chapel
Publicado en inglés por Yale University Press. Copyright de la traducción inglesa
© 2015 by Annie Cohen-Solal
Publicado originalmente en francés con el título Mark Rothko por Actes Sud (2013). Copyright © 2013 by Annie Cohen-Solal

Paintings on canvas by Mark Rothko Copyright © 1998 by Kate Rothko Prizel and Christopher Rothko
Paintings on paper by Mark Rothko Copyright © 2014 by Kate Rothko Prizel and Christopher Rothko
Writings by Mark Rothko Copyright © 2004 by Kate Rothko Prizel and Christopher Rothko
Photographs of Mark Rothko Copyright © 2013 by Kate Rothko Prizel and Christopher Rothko

Mapas originalmente diseñados por Jean-Pierre Magnier y adaptados para la edición inglesa por Adrienne Ottennerg.

Frontispicio: fotografía de Henry Elkan c. 1953. Copyright © 2005 Kate Rothko Prizel and Christopher Rothko

Diseño de la cubierta: Departamento de Arte y Diseño, Área Editorial del Grupo Planeta
Fotografía de la cubierta: Mark Rothko 1952. Kay Bell Reynal, photographer; Archives of American Art, Smithsonian Institution. © 2007 Kate Rothko Prizel and Christopher Rothko

© 2015 by Annie Cohen-Solal

© de la traducción, María José Viejo Pérez, 2016

© de todas las ediciones en castellano
Espasa Libros, S. L. U., 2016
Paidós es un sello editorial de Espasa Libros, S. L. U.
Av. Diagonal, 662-664, 08034 Barcelona (España)
www.planetadelibros.com

Primera edición en libro electrónico (epub): marzo 2016

ISBN: 978-84-493-3212-8 (epub)

Conversión a libro electrónico: Àtona - Víctor Igual, S. L.
www.victorigual.com